K u n s t t h e o r i e d e r I n s z e n i e r u n g

Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs

I n a u g u r a l - D i s s e r t a t i o n
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Dietrich Kreidt
aus
Essen

Berlin 1968

Kunsttheorie der Inszenierung

Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Dietrich Kreidt

aus

Essen

Berlin 1968

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Dekan: Prof. Dr. Loos
Referent: Prof. Dr. Baumgart
Korreferent: Prof. Dr. Catholy

Tag der mündlichen Prüfung: 2.7.1968

Inhalt

Einleitung 1

Erster Hauptteil: Zur Problemgeschichte der theaterästhetischen Theorie

I Theorie der Schauspielkunst 9
1) Vorbemerkungen
2) Schauspielkunst als Rollendarstellung; die psychologischen Varianten des Problems
3) Schauspielerästhetik und Inszenierungsästhetik

II Die Entwicklung des Regiegedankens im 19. Jahrhundert 17
1) Der Regiebegriff des späten 18. Jahrhunderts
2) Das Beispiel Goethes; theoretische Fixierungen des Regiegedankens nach Goethe
3) Das Dilemma der künstlerischen Regie im 19. Jahrhundert; soziologische und ästhetische Aspekte
4) Die Anfänge der Regie- und Inszenierungstheorie

III Die Kunsttheorie der Inszenierung - Appia und Craig 35
1) Historische Voraussetzungen
2) Der transzendentale Anspruch der Theorien Appias und Craigs

Zweiter Hauptteil: Adolphe Appia - Die Inszenierung als Funktion der Musik

I Vorbemerkungen 40

II Die Musik und die Inszenierung 43
1) Theoretische Prämissen
2) Zur Dramaturgie des Wort-Tondramas
3) Der Darsteller als Vermittler zwischen musikalischer Zeit und szenischem Raum
4) Die szenischen Faktoren
5) Die Darstellungshierarchie des Wort-Tondramas

III Appia und Wagner 71

IV Kritik der kunstphilosophischen Voraussetzungen Appias 81
1) Das Verhältnis von technischer Rationalität und Subjektivität im System Appias; Appia und die moderne Musik
2) Das technische Kunstwerk als das "allgemeinmenschliche"; die Ideologie Appias
3) Nachfolge und historische Rezeption der Theorie Appias

Dritter Hauptteil: Edward Gordon Craig - Die Inszenierung als produktive Tat des Regisseurs

I Vorbemerkungen 95

II Der Regisseur und seine Materialien 97
1) Craigs Definition des Regiekunstwerks
2) Regisseur und Drama
3) Regisseur und Schauspieler
4) Der Regisseur und die szenischen Faktoren

III Craigs Utopie des Theaters der Zukunft 120
1) Kritisierbarkeit und Kritik der Konzeption des Regiekunstwerks
2) Die Dekadenz des Craigschen Totalitätsbegriffs
3) Der utopische Gegenentwurf: Theater als technischer Mechanismus
4) Die tendenzielle Aufhebung der Craigschen Utopie in der Realität des Kinos
5) Nachfolge und historische Rezeption der Theorie Craigs

Schluß 138

Anmerkungen 144

Literaturverzeichnis 160

Einleitung

"Die Theorie, also die Ästhetik, oder sagen wir besser die Stilkunde, gibt etwas ganz anderes als die Geschichte. Die Geschichte macht das Unterschiedliche klar, das Wandelbare und Zeitliche, die Theorie das Gemeinsame, das Bleibende. Die Geschichte führt einen weiten und mühseligen Weg auf die Ganzheit zu, ohne sie je zu erreichen, die Theorie erfaßt sie mit beiden Händen"(1). Unter den dürftigen wissenschaftstheoretischen Überlegungen, die in der Theaterwissenschaft bisher angestellt worden sind, charakterisiert diese Äußerung Artur Kutschers am deutlichsten die Situation der Theaterforschung im Hinblick auf ihr historisches und philosophisches Selbstverständnis. Sie rechtfertigt programmatisch, was in der Mehrzahl theaterwissenschaftlicher Untersuchungen unausgesprochene Tendenz ist: Geschichtsschreibung wird ohne Theorie betrieben, Theorie jenseits von Geschichte. Daß beide Bereiche sich berühren können, daß ihre Verbindung sogar erwünscht ist, wird zwar von Kutscher ausdrücklich hinzugefügt; doch bedarf es im Grunde dieser Beteuerung nicht. Indem der Geschichtsschreibung die Kompetenz für das Zeitlich-Wandelbare, der Theorie die Verantwortung für das Bleibende zugewiesen wird, sind beide Bereiche bereits in ein Verhältnis gesetzt, das jede Vermittlung durch geschichtsphilosophische Reflexion ausschließt. Die Voraussetzung, daß es ein Bleibendes gibt - wie unterschiedlich es auch immer als "Theatralisches schlechthin", als "Wesen des Theaters", als "schöpferischer Mimus" oder als "Spieltrieb" benannt sein mag(2) - verrät eine Auffassung von Geschichte, in der historische Phänomene nur als Variationen ein und desselben Themas, geschichtliche Veränderungen nur als Modifikationen innerhalb eines identischen Ganzen begriffen werden können. Grundsätzlich muß es darum auch, wie Carl Niessen schreibt, "der Theatergeschichte gleichgültig sein, ob sie sich mit primitiven Äußerungen des mimischen Darstellungstriebs bei Kindern oder Völkern auf niederer Kulturstufe, mit der kultischen Tragödie der Antike, dem frivol-robusten Mimus, dramatischen Elementen in den Festen der Renaissance und des Barocks, einer Tabarin- und Quacksalberkomödie oder den klassischen Dramen der deutschen Nationalliteratur befaßt"(3). Unter dem Gesichtspunkt des gemeinsamen "Theatralischen" oder "Mimischen" sind alle Erscheinungsformen der Theatergeschichte gleich nahe dem Ursprung, gleich wahr und vorweg

gerechtfertigt. Unter der theoretischen Voraussetzung, daß es eine bleibende Qualität, einen konstanten Wert gibt, kann eine vorurteilslose, wertfreie Geschichtsforschung betrieben werden, die um ihre Objektivität nicht zu fürchten braucht, weil sie noch in den disparatesten historischen Einzelerscheinungen die Einheit und Kontinuität des Ganzen wiedererkennt. Der affirmative Charakter dieser Wissenschaftskonzeption, die keine Brüche und unaufgelösten Widersprüche, keine falschen Tendenzen und geschichtlichen Deformationen kennt, wird in der wissenschaftlichen Praxis, die sich an ihr orientiert, ebenso offenkundig wie in dem Verhältnis von Theorie und Praxis, das sie ihren historischen Gegenständen substituiert. Übereinstimmend erklären zumindest die Wortführer der akademischen Theaterwissenschaft, daß im Zentrum der Forschung stets das Theaterereignis, die Aufführung, die lebendige Praxis des Theaters stehen müsse: "Das Theater als vielfältig verwickelter Organismus bildet den unbedingten Mittelpunkt. Der an mehrere Sinne sich wendende 'Theaterabend', die Aufführung, bildet den Ausgangspunkt der Betrachtung, und alles andere, wie Drama, auf Zuschauer wie Gestalter bezogene psychologische und soziale Probleme, rechtliche Verhältnisse, verdient im Rahmen der Theaterwissenschaft nur soweit Interesse, als aus solchen Komponenten die öffentlich-sinnliche Leistung des Theaters zu verstehen ist"(4). Rekonstruktion der Theatergegeschichte als Geschichte von Theaterereignissen ist daher die erste Aufgabe, die die Theaterwissenschaft sich stellt; kulturhistorische Einordnung und stilgeschichtliche Interpretation das nächste, höhere Ziel. So wenig diese Aufgabenstellung an sich verwerflich oder falsch ist, so unverkennbar ist ihre Tendenz, sich am Positiven zu orientieren und im lebendigen Theater das als lebenstüchtig sich erweisende, je bestehende Theater kritiklos anzuerkennen. Psychologische, soziologische und andere Probleme, so heißt es, können nur berücksichtigt werden, wenn sie zum Verständnis der Praxis beitragen: schon dies bedeutet die Auslieferung kritischer Reflexion an die kompakte Realität. Für alles, was sich im geschichtlichen Prozeß nicht durchsetzt, für das Abgebrochene, Mißlungene und Verdrängte, mithin für alles, was Hinweis auf ein wirkliches Problem sein könnte, gibt es in solcher Geschichtsschreibung keine Stelle, so wenig wie es Kriterien für falsche Praxis und schlechte Realität gibt. Von dieser Disposition, die hinter der Fassade der vorurteilslosen For-

schung ein nicht nur philologisches Treueverhältnis zur geschichtlichen Faktizität sichtbar werden läßt, sind ästhetische Probleme, historische Zeugnisse theaterästhetischer Theorie, unmittelbar betroffen. Auch Theorien besitzen, von jenem Standpunkt betrachtet, offenbar nur historische Relevanz und Realität, wenn sie in der Theaterpraxis erkennbare Spuren hinterlassen, Anregungen und Impulse ausstreuen oder wenigstens vorhandene Theaterverhältnisse verstehbar machen. Daß eine Theorie die absolute Negation der herrschenden Praxis sein kann; daß sie der bestehenden Wirklichkeit Möglichkeiten entgegenhalten kann, die nicht von der Realität eingeholt werden, Erkenntnisse, die als uneingelöste Herausforderung bestehen bleiben; daß schließlich in einer Theorie die geschichtlichen Tendenzen einer Theaterepoche entschiedener und gegenständlicher zum Ausdruck kommen können als in einer Summe von Theaterereignissen - dies alles muß der beschriebenen Auffassung von Theaterwissenschaft fremd bleiben oder als ein Zeichen dafür erscheinen, daß hier kein genuin theatralischer Drang, kein vitaler mimischer Trieb, nichts ursprünglich Theatralisches am Werke sein kann.

Beispiele für eine solche Theorie sind die ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs, die im folgenden dargestellt und erörtert werden sollen. Der Versuch, diese Konzeptionen als kunstphilosophische Systeme ernst zu nehmen und in ihnen den eigentlichen Organisationspunkt der Bemühungen Appias und Craigs zu sehen, findet denn auch wenig Rückhalt in der bisherigen Forschung, die zwar die historische Leistung der beiden Theaterreformer vielfach gewürdigt hat, in der Interpretation ihrer Theorien aber stets von deren Praktikabilität und unmittelbarer Wirkung ausgegangen ist. In der Regel werden Appia und Craig als die "Väter des modernen Bühnenbildes" vorgestellt, denen das Theater die Befreiung von der Kulissenbühne und der gemalten Dekoration des 19.Jahrhunderts, die Neugestaltung der Szenerie nach architektonisch-plastischen Gesichtspunkten, neue Anwendungsmöglichkeiten der Beleuchtung und die wichtigsten Anregungen zu einer stilisierten, von realistischen Details gereinigten Theaterdekoration zu verdanken habe. Wenn hierbei von den Theorien überhaupt die Rede ist, dann im Sinne von Praxisersatz; den Maßstab zu ihrer Beurteilung bildet ausschließlich die Effektivität der Reformprogramme, die nachhaltige Wirkung auf das europäische und außereuropäische Theater im allgemeinen, der

Einfluß auf Reinhardt und die späteren Theaterreformer im besonderen(5). In eingehenderen Untersuchungen, vor allem in Monographien, die sich speziell mit Appia oder mit Craig befassen, ist dieses enge Bild erweitert worden, ohne daß sich die Gesamtperspektive verändert hätte. Die Craig-Monographie von Denis Bablet etwa, die nicht nur ein Musterbeispiel für den beschriebenen historistischen Geist der Wissenschaft, sondern auch ein Beispiel für dessen Leistungsfähigkeit ist, geht ohne weitere Diskussion davon aus, daß Craig in erster Linie Praktiker sei (6), und zieht folgerichtig die Theorie Craigs nur als Kommentar zu seiner praktischen Tätigkeit heran. Craig erscheint hier nicht mehr nur als Bühnenbildner, sondern auch als Regisseur, als Theoretiker und Praktiker eines neuen Inszenierungsstils, als Reformer der Schauspielkunst - als Anreger auf vielerlei Gebieten. Seine Theorie wird aufgelöst in eine Reihe von Ideen und Vorschlägen, deren Berechtigung Bablet schon dadurch bestätigt sieht, daß ihr Fortleben sich in zahlreichen späteren Theorien und Experimenten nachweisen läßt(7). In ähnlicher Weise, nur ungeschickter, geht der Appia-Biograph Edmund Stadler vor, dem es zur Zusammenfassung der Theorie Appias genügt, die wichtigsten Stellen einfach einzuschreiben(8), während seine Interpretation darauf hinausläuft, daß Appia nicht nur das Bühnenbild und die Beleuchtung, sondern auch die Haartracht und die Schuhbekleidung der Darsteller habe reformiert sehen wollen(9). Die pluralistische Auffächerung der Konzeptionen Appias und Craigs in verschiedene und verschieden relevante Reformvorschläge, deren Sinn mehr oder weniger offen nach dem Erfolg bemessen wird, pflegt synthetisiert zu werden durch die Feststellung, daß hinter allen theoretischen Erwägungen und praktischen Absichten der beiden Reformer als treibende Kraft die Ablehnung des Naturalismus, der Kampf gegen den illusionistischen Realismus des späten 19. Jahrhunderts stehe, gegen den nun eine neue, anti-illusionistische, poetisch-suggestive, symbolistisch-idealistische Stilkonzeption auf den Plan trete. Gestützt auf viele Äußerungen Appias und Craigs, ist diese Einsicht die Quintessenz der Interpretation, die den beiden Theoretikern bisher zuteil geworden ist. Die Heftigkeit, mit der sich dabei nicht selten die Chronisten mit der neuen Stilkonzeption gegen "das literarisierte, degenerierte, naturalisierte, untheatralische"(10) Theater des Realismus verbünden, weist auf ein Interesse hin, das über eine bloße Würdigung Appias

und Craigs hinausgeht. Wenn Bablet zusammenfassend über Craigs Intention schreibt: "Enfin, ce que Craig ne tolère pas, c'est le réalism naturaliste: toute son oeuvre et tous ses écrits ne sont qu'une protestation sans cesse réitérée contre l'imitation grossière, matérielle et immédiate de la réalité"(11); wenn unerachtet der Tatsache, daß Appia und Craig selber im Realismus auch progressive Kräfte gesehen haben(12), die wissenschaftliche Einfühlung in ihr anti-naturalistisches Stilprogramm so weit geht, daß der Naturalismus zum Inbegriff von Plattheit und Äußerlichkeit herabgesetzt wird, so als hätten ausgerechnet Appia und Craig gegen realistische Äußerlichkeit eine neue Innerlichkeit setzen wollen: dann zeigt sich hierin als neuralgischer Punkt der bisherigen Forschung das Bestreben, Appia und Craig zu Kronzeugen für einen Begriff von Modernität zu machen, der das Theater des 20.Jahrhunderts eindeutig und positiv vom Theater des 19. Jahrhunderts abzugrenzen vermag. Die Schwierigkeit einer historischen Begriffsbestimmung des "modernen Theaters" spiegelt sich in den Anstrengungen, die gerade die besten Untersuchungen in der Absicht unternommen haben, dem Theater des 20. Jahrhunderts von seinen Anfängen her das Siegel einer neuen Ursprünglichkeit und Authentizität aufzuprägen. In diese Richtung zielt etwa Paul Pörtners Buch "Experiment Theater", das den Theaterreformen des frühen 20. Jahrhunderts neuerdings große Publizität verschafft hat; und in die gleiche Richtung geht der bisher umfassendste Versuch einer Stilgeschichte des modernen Theaters, die Dissertation Walter Hermann Romstöcks über "Die anti-naturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930". Was diese Untersuchungen von anderen Forschungsbeiträgen unterscheidet, ist nicht so sehr das methodische Verfahren oder das Ergebnis, sondern die Intensität, mit der in ihnen nach der gemeinsamen Grundlage der mannigfaltigen Ausprägungen des modernen Theaters gefragt wird. In beiden Arbeiten werden Appia und Craig zu Schlüsselgestalten einer theatergeschichtlichen Entwicklung, die in der Negation des Realismus und Naturalismus ihre Identität als Epoche des modernen Theaters gewinnt. In beiden Arbeiten verbürgen Appia und Craig nicht nur einen geschichtlichen Anfang, sondern auch die Geschlossenheit eines historischen Panoramas, in welchem noch die heterogensten Elemente von einem Geist beseelt erscheinen und eingebettet sind in die "Einheit der neuen Entwicklung, die den

europäischen Naturalismus und Historismus durch eine europäische 'Neuromantik' ablöst"(13). Ein Beispiel aus der Arbeit Romstöcks zeigt, wie unter dem Gesichtspunkt dieser Einheit auch richtige Beobachtungen so verflochten werden, daß strukturelle Differenzen nur noch als stilistische Variationen wahrgenommen werden können: "Was Appia für den Spezialfall des Wagnerschen Wort-Tondramas fordert, gewinnt im neuen Jahrhundert allgemeine Bedeutung. Der Gedanke der 'Totalinszenierung' und die Betonung des Tanzes als Ausgangspunkt aller Schauspielkunst werden die bedeutsamsten Motive der neuen 'ästhetischen Bewegung' ... Die Thesen der amerikanischen Tänzerin Isidora Duncan ..., die zeitweilige Herrschaft 'musikalischer' Schauspielernaturen wie Kainz, Eysoldt, Sorma und Moissi am Theater Max Reinhardts, die außergewöhnlichen Erfolge des Russischen Balletts, die allgemeine Neigung zur Rhythmisierung der Aufführung, die große Vorliebe für Pantomime und Tanz, Meyerholds Biomechanik sind Ausdruck dieser neuen Entwicklung"(14). Überprüft man das Bild, das in diesen Sätzen skizziert wird, mit den Maßstäben, die Appias Theorie setzt, so sind die hier vorgeführten Assoziationen und Parallelen im Einzelnen undeutlich, im Ganzen irreführend und sogar falsch. Weder bezieht sich die Konzeption Appias bloß auf den Spezialfall des Wagnerschen Wort-Tondramas, noch hat sie im späteren 20. Jahrhundert allgemeine Geltung erlangt: gerade in dem, was sie mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit vertritt, ist sie ohne praktische und theoretische Fortsetzung geblieben. So richtig es ferner ist, daß bei Appia die Inszenierung im Mittelpunkt des Denkens steht, so entscheidend ist doch für seine theoretische Konstruktion der Inszenierung, daß z.B. die Herrschaft von Schauspielernaturen, gleichviel ob es sich um musikalische oder nicht-musikalische handelt, grundsätzlich abgelehnt wird. Was schließlich die Beziehung betrifft, die Romstöck wie im Fluge zwischen Appia, Diaghilew, Reinhardt und Meyerhold - an anderer Stelle auch zwischen Appia und Brecht(15) - herstellt, so ist eine solche Analogienreihe auch durch die Ähnlichkeit stilistischer Symptome nicht ohne Einschränkung gerechtfertigt: die Absichten und Ziele, für die diese Symptome einstehen, unterscheiden sich so gravierend, daß in den Widersprüchen, nicht in der Übereinstimmung der Ausgangspunkt der Erörterung gesehen werden müßte. Doch nützt es wenig, ein differenzierteres Bild zu fordern, wo eine Veränderung der Perspektive notwendig ist. Ihr geschichtliches Niveau verdanken die Konzeptionen

Appias und Craigs weder der Ablehnung des Realismus noch irgendwelchem Spürsinn für den in der Luft liegenden Gedanken der Totalinszenierung noch dem Umstand, daß sie eine latente Vorliebe für Pantomime und Tanz, eine allgemeine Neigung zur Rhythmisierung und Musikalisierung des Theaters zum ersten Mal theoretisch artikuliert haben. Der revolutionäre Kern ihrer Theorien liegt darin, daß sie, mit der Frage nach den Bedingungen des Inszenierungskunstwerks, die ästhetischen Prämissen des bürgerlichen Theaters insgesamt in Frage gestellt und fast ausnahmslos radikal verworfen haben. Allein die Tatsache, daß die in ihnen entwickelte Idee der Inszenierung unvereinbar ist mit der Struktur des Repertoiretheaters, müßte genügen, um die einseitige Fixierung der beiden Theoretiker auf ein antinaturalistisches Stilprogramm fragwürdig werden zu lassen. Die konsequente Weigerung Appias und Craigs, ihre ästhetische Diskussion mit den traditionellen Begriffen von Drama, Schauspielkunst, Bühnenbild und Regie zu führen, ihre Weigerung, den bestehenden Funktionszusammenhang dieser Kunstbereiche als naturnotwendig hinzunehmen, enthält einen Protest, der sich auf die Praxis Max Reinhardts so gut wie auf die des Herzogs von Meiningen, auf das konventionelle moderne Theater ebenso wie auf die etablierten Theaterverhältnisse des 19. Jahrhunderts beziehen läßt. Aus der Erkenntnis, daß zwischen der im Theater institutionalisierten Arbeitsteilung der Künste und dem individuellen Freiheitsanspruch der Künstler ein unverträgliches Mißverhältnis bestehe, leiten sie das Recht zu einer Kritik ab, die sowohl die zum Zwang gewordene Struktur jener Arbeitsteilung als auch die zum Schein gewordene Autonomie der Künstler verwirft. Mit ihrem Angriff auf die Schauspielkunst, der sie den Rang einer freien Kunst absprechen, versuchen Appia und Craig jenes Prinzip zu treffen, das die Widersprüche der inneren und äußeren Organisation des Theaters im 19. Jahrhundert immer mühsamer gekittet hatte: das Prinzip der subjektiven Interpretation als Vermittlung zwischen Drama und Theater, Theater und Publikum. Daß diese Kritik, die zunächst auf die individuelle Rolleninterpretation des Schauspielers abzielt, in gewisser Weise aber auch die Interpretationspflicht des Regisseurs in Frage stellt, nicht bloß auf privaten Meinungen beruht, sondern in theoretischen Systemen verankert ist, die die Problematik der historischen Entwicklung ganz in sich aufgenommen und verarbeitet haben, rechtfertigt die Behauptung, daß in eben

diesen Systemen der Angelpunkt der Konzeptionen Appias und Craigs zu sehen sei. Die Frage, welche neuen, zuverlässigeren Prinzipien an die Stelle der kritisierten alten gesetzt und mit welchem Preis sie bezahlt werden, wird darüber entscheiden müssen, ob sich das moderne Theater mit Recht auf Appia und Craig als auf seine Heroen berufen kann oder ob nicht gerade durch sie der Ursprungsmythos des modernen Theaters am entschiedensten gebrochen worden ist. Da das Problem der Theorien Appias und Craigs ein anderes ist und mehr umfaßt, als die stilgeschichtliche Forschung wahrhaben will, ist auch der problemgeschichtliche Horizont weiter zu spannen als auf die Blüte- und Verfallszeit des realistischen Theaters. Der geschichtsphilosophische Standort Appias und Craigs liegt innerhalb des bürgerlichen Theaters, jedoch auf einem extremen Gegenpol zu dessen ursprünglicher Idee.

Zur Problemgeschichte der theaterästhetischen Theorie

I

1) Die Geschichte der neueren theaterästhetischen Theorie, von deren Tradition die Theoretiker des modernen Theaters sich zu befreien versuchen, beginnt - wie die Geschichte der Theaterkritik und der Theatergeschichtsschreibung - in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie ist Produkt der sozialen und geistigen Emanzipationsbewegung des Bürgertums, in deren Verlauf das Theater seinen gesellschaftlichen Standort grundlegend verändert hat. Das Theater der berufsmäßigen Schauspielkunst, wie es sich in der Renaissance auszubilden begann, tritt mit der Aufklärung in ein entscheidendes neues Stadium: Dem Schauspieler werden zum ersten Mal in größerem Maßstabe bürgerliche Ehrenrechte zuerkannt; das Theater wird ökonomisch und ideologisch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft befestigt und beginnt, auch wo es den höfischen Rahmen nicht verläßt, als Institut öffentlicher Bildung und Kultur und nicht zuletzt als Stätte nationaler Repräsentationsbestrebungen eine immer gewichtigere Rolle in der bürgerlichen Öffentlichkeit zu spielen. Zugleich vollzieht sich im Zeichen der subjektivistischen und individualistischen Kunstanschauungen der Aufklärung eine fundamentale innere Veränderung des Theaters. Das Drama befreit sich aus dem Herrschaftsbereich der normativen Barock-Poetik und entwickelt sich, indem es den Rahmen standesgebundener Handlungs- und Rollentypen sprengt, zu einem Drama psychologischer Prägung und "allgemeinmenschlicher", d.h. bürgerlicher Thematik. Der rhetorisch-typische Schauspielstil des 17. Jahrhunderts wird abgelöst von einer auf individueller Rollengestaltung beruhenden Schauspielkunst, die sich als schöpferische Interpretation versteht und dadurch zugleich ihren Anspruch auf ästhetische Autonomie begründet wie auch ihre Verpflichtung dem dramatischen Werk gegenüber bekräftigt. Der Schauspieler avanciert zum Charakterdarsteller und wird als subjektiver Vermittler zwischen Dramatiker und Publikum zur eigentlich gesetzgebenden ästhetischen Instanz, zum souveränen Künstler des Theaters. Von seiner Fähigkeit, eine Rollengestalt überzeugend zum Leben zu erwecken; von seinem Vermögen, dem seelischen Gehalt einer Rolle den differenziertesten und wahrhaftigsten Ausdruck zu verleihen; von seiner Verwandlungsgabe, seiner Naturbeobachtung, seiner Phantasie - kurz, von seinem

Genie hängt es künftig ab, welchen Grad künstlerischer Vollendung das dramatische Werk auf der Bühne erreicht. Die große Schauspieler-Persönlichkeit tritt beherrschend in den Mittelpunkt des Interesses; das Theater erlangt neues ästhetisches Selbstbewußtsein als Theater individualistischer Schauspielkunst. - Dies alles, so oft es beschrieben sein mag, muß in Erinnerung gerufen werden, wenn es gilt, die Grundlagen der theaterästhetischen Theorie, die sich als Theorie der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert begründet und bis ins späte 19. Jahrhundert nahezu ungebrochen erhält, als historisch vermittelte zu begreifen. Nur so kann der Prozeß verstanden werden, in welchem gegen Ende des 19. Jahrhunderts dieser Theorie der Schauspielkunst als entgegengesetzte Möglichkeit theaterästhetischen Denkens die Kunsttheorie der Inszenierung gegenübertritt, deren radikalste Position wir in den Schriften Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs zu untersuchen haben. Daß das Verhältnis von Schauspielertheorie und Inszenierungstheorie ein antithetisches sei und daß der Umschlag des einen Extrems in das andere bei Appia und Craig stattfinde, ist zunächst eine Behauptung, die umso eingehender geprüft werden muß, als die Wissenschaft die theoretische Relevanz jener Antithese nicht erkannt, aber auch ihre historisch-praktische Reichweite nur ungenügend beachtet hat. Die bisherigen systematischen Untersuchungen zur Ästhetik der Schauspielkunst, darunter auch maßgebliche Arbeiten wie die von Günther Knautz(1), sehen in der Schauspielertheorie die einzige, unverändert bis in die Gegenwart gültige Ausprägung theaterästhetischer Reflexion; ihre Erkenntnisse werden daher, so zutreffend sie die Situation zwischen 1750 und 1880 zu beschreiben vermögen, ungenau und unrichtig, sobald sie auf die Verhältnisse des 20. Jahrhunderts übertragen werden. Umgekehrt haben die wenigen neueren Forschungen zur Theorie der Inszenierung, an deren Spitze die Arbeit von André Veinstein zu nennen ist(2), durchweg versäumt, die ästhetische Problemstellung der Inszenierungstheorie mit der Problematik und Entwicklung der traditionellen Theatertheorie zu konfrontieren.

2) Über die Anfänge der ästhetischen Theorie der Schauspielkunst besteht trotz gründlicher Untersuchungen in der wissenschaftlichen Literatur eine gewisse Uneinigkeit. Während z.B. Hans Oberländer die 1719 veröffentlichten "Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture" des französischen Kunsttheoretikers Dubos als die frühe-

sten bedeutenden Zeugnisse der Schauspielertheorie ansieht, setzt die Untersuchung von Knautz erst bei den 1747 und 1750 erschienenen Schriften des Rémond de St. Albine und Francesco Riccoboni ein, die Oberländer bereits zur zweiten Generation der Theoretiker zählt(3). Obwohl beide Standpunkte sich nicht ausschließen, lassen sich an ihrer Differenz die Umrisse des Problemkreises in historischer Sicht verdeutlichen. Oberländer beruft sich auf eine Stelle in den "Réflexions critiques" des Dubos, an der, wie er ausführt, das zentrale Problem der Theorie der Schauspielkunst erstmals in voller Schärfe reflektiert wird; dort heißt es unter anderem: "Je conçois donc que le génie qui forme les excellens Déclamateurs, consiste dans une sensibilité de coeur, qui les fait entrer machinalement, mais avec affection, dans les sentimens de leur personnage. Il consiste dans une disposition méchanique à se prêter facilement à toutes les passions qu'on veut exprimer"(4). Hält man diese Worte gegen die kärglichen, lediglich Horazische Formeln wiederholenden Äußerungen Boileaus und anderer Poetiker des 17. Jahrhunderts; vergleicht man sie mit den normativen Regeln, die trotz Dubos noch während der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts praktische Geltung besaßen; zieht man schließlich weitere Stellen desselben Autors über die psychologische Gestaltung dramatischer Charaktere heran(5), so kann es keinen Zweifel mehr daran geben, daß hier ein entscheidender Vorstoß in Richtung auf die individualistische Schauspielkunst vollzogen und der erste Schritt getan ist, die Grundprobleme der Schauspieler-Ästhetik aufzufinden und mit theoretischen Mitteln zu lösen (6). Andererseits hat Knautz mit der Feststellung recht, daß erst bei St. Albine die Schauspielkunst in den Mittelpunkt der theoretischen Betrachtung trete und eine systematische Analyse erfahre. Von einer zusammenhängenden Theorie der Schauspielkunst kann in der Tat bei Dubos nicht die Rede sein; seine Reflexionen über den Schauspieler verlieren sich fast in der Masse der Betrachtungen über die Poesie und Malerei und stehen mitunter sogar in direktem Gegensatz zu den an anderen Stellen geäußerten Ansichten über das Verhältnis von Musik, Dichtkunst und Theater. Die Frage der historischen Priorität erscheint also hinreichend beantwortet, wenn man in Dubos einen seiner Zeit weit vorgreifenden, wichtigen Vorläufer sieht, der das Grundthema der Schauspieler-Asthetik anschlägt, ohne es jedoch theoretisch durchzuführen oder zum System auszubauen. Dies Grundthema,

das Problem der Rolleninterpretation, ist denn auch für unsere Betrachtung allein entscheidend; es konzentriert sich in der Frage, ob und auf welche Weise der Schauspieler sich mit den Affekten der Person, die er darstelle, zu identifizieren habe. Die Frage setzt voraus, daß das Verhältnis von Schauspieler und Rolle, von Subjekt und Objekt der Darstellung, nach beiden Seiten hin problematisch geworden ist. Der Schauspieler kann sich nicht mehr auf den durch die Affektenlehre vorgeschriebenen Kanon feststehender Ausdrucksgebärden verlassen(7), weil die Rolle zu einem vieldeutigen Gebilde geworden ist, das sich nicht mehr durch einen Namen, einen Stand, eine einzige Leidenschaft definieren läßt. Die bürgerliche Charakterrolle ist ein Ensemble gemischter, widersprüchlicher Einzelzüge, deren Einheit erst durch die individuelle Interpretation des Schauspielers hergestellt wird. Um diese einmalige, unverwechselbare Interpretation leisten zu können, muß der Schauspieler "sensibilité" beweisen; er muß sich selbst kennen, sich in sein Inneres versenken, sein individuelles "Naturell" erforschen. Diese doppelte Anstrengung - die Reflexion auf die subjektiven Ausdrucksmöglichkeiten des Schauspielers und auf die interpretationsbedürftige Individualität der Rolle - läßt die Frage nach der Identifikation von Schauspieler und Rolle zum entscheidenden Erkenntnisproblem der Theatertheorie werden. Die Auflösung des Problems wird im 18. Jahrhundert von zwei verschiedenen psychologischen Positionen her in Angriff genommen. Es bleibt nicht bei der von Dubos und St. Albine vertretenen Auffassung, der Schauspieler müsse sich, je eindringlicher er die Seelenbewegungen seiner Rolle vorführen wolle, desto wahrhaftiger selbst affizieren. Dies ist nur der eine Standpunkt; er findet seinen klarsten Ausdruck in St. Albines 1747 veröffentlichtem Buch "Le Comédien" wo es, nach der Lessingschen Übersetzung, heißt: "Wollen die tragischen Schauspieler uns täuschen, so müssen sie sich selbst täuschen. Sie müssen sich einbilden, daß sie wirklich das sind, was sie vorstellen; eine glückliche Raserey muß sie überreden, daß sie selbst diejenigen sind, die man verrät, die man verfolgt ... Alsdann sehen wir in ihnen nicht mehr frostige Komödianten, welche uns durch gelernte Töne und Bewegungen einnehmen wollen. Sie werden zu unumschränkten Gebietern über unsere Seelen; sie werden zu Zauberern, die das Unempfindlichste empfindlich machen können"(8). Den entgegengesetzten Standpunkt nimmt erstmals Riccoboni ein, der in seinem

1750 erschienenen Werk "L'Art du Théâtre" mit Nachdruck darauf hinweist, daß die emotionale Identifikation des Schauspielers mit der Rolle die formale Perfektion seiner Darstellung in Frage stelle: "Den Ausdruck nennt man diejenige Geschicklichkeit, durch welche man den Zuschauer diejenigen Bewegungen, worein man versetzt zu sein scheint, empfinden läßt. Ich bin niemals der Meinung gewesen, daß man darein versetzt ist, habe vielmehr allzeit als etwas Gewisses angenommen, daß wenn man das Unglück hat, tatsächlich zu empfinden, man außer Stand gesetzt ist, zu spielen"(9). In diesen beiden programmatischen Erklärungen sind die entgegengesetzten Möglichkeiten der Schauspielertheorie gekennzeichnet. Die für die unmittelbare Folgezeit wichtigere der beiden Auffassungen vertritt Riccoboni, der dadurch, daß er auf die formale Beherrschung des mimischen Ausdrucks dringt, zum ersten Mal den ästhetischen Gesichtspunkt über den rein psychologischen ordnet. In dieser Richtung gehen die meisten der folgenden Theoretiker weiter. Lessing, der seit 1750 die Auseinandersetzung der französischen Theoretiker nach Deutschland vermittelt und selbst um eine Lösung des Problems bemüht ist, ergreift grundsätzlich Partei für Riccoboni und kritisiert an St. Albine, daß er das Erleben der Affekte und die Darstellung der Affekte als Einheit stillschweigend voraussetze. Mit einer gewissen Umkehrung der Auffassung St. Albines geht Lessing zugleich einen Schritt über Riccoboni hinaus, indem er feststellt, daß das affektfreie Spiel des "denkenden Schauspielers" die Grundlage bilde, auf der sich dann die für die Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit der Darstellung erforderliche Empfindung automatisch herstelle(10). In Frankreich setzt sich die Riccobonische Linie vor allem durch Diderot fort, dessen berühmte 1773 geschriebene Abhandlung "Le Paradoxe sur le Comédien" die Problematik so scharf akzentuiert, daß sie künftig geradezu als stellvertretend für das Problem selbst gilt. Auch Diderot sieht im kritischen Bewußtsein die einzig tragende Grundlage der Schauspielkunst, in der "sensibilité" ein erst durch dieses Bewußtsein vermitteltes und reguliertes Prinzip. So scheint - zumindest bei den bedeutenderen Wortführern der Schauspieler-Ästhetik im 18. Jahrhundert - die "Bewußtseinstheorie" Riccobonis über die "Selbsttäuschungstheorie" St. Albines den Sieg davonzutragen. Dennoch finden sich in der Folgezeit auch immer wieder Theoretiker, die sich den Standpunkt Rémond de St. Albines zueigen machen oder

beide Auffassungen zu verbinden suchen. Das prominenteste Beispiel im deutschen Theater ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts Iffland, der theoretisch, im Widerspruch allerdings zu seiner Praxis, auf der vollkommenen Identifikation des Schauspielers mit dem Rollen-Ich besteht und dafür Gründe anführt, die sich von denen St. Albines kaum unterscheiden. Wie weit der Bogen der Auseinandersetzung sich spannt, zeigt noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts die große literarische Fehde zwischen Constant Coquelin und Henry Irving, in der es genau um dieses Problem geht; die Diskussion entbrennt über Diderots "Paradoxe", und wie ehemals Riccoboni, so verteidigt jetzt Coquelin die Rechte des Bewußtseinsschauspielers, während Irving für das subjektive Erleben der Rolle eintritt und im Prozeß der Rollengestaltung einen Ausgleich von Spontaneität und Reflexion zu finden versucht. Nicht in so unmittelbarer Kontroverse und unter veränderten Voraussetzungen setzt sich selbst im 20. Jahrhundert der Meinungsstreit bei zwei bedeutenden Theoretikern fort. Die von St. Albine eingeschlagene Richtung findet eine neue Rechtfertigung in der Lehre Konstantin Stanislawskis, der - ungeachtet seiner fortgeschrittenen wissenschaftlich-psychologischen Kenntnisse - mit dem gleichen Nachdruck wie St. Albine erklärt: "Die Rolle muß man erleben, das heißt analog mit ihr Gefühle empfinden, jedes Mal und bei jeder Wiederholung"(11). Ebenso entschlossen stellt sich Brecht auf die Seite Diderots, obwohl seine Forderung nach einem affektfreien und kritisch bewußten Spiel nicht nur gegen die einfühlende Schauspielkunst, sondern gegen die traditionelle Auffassung von Schauspielkunst als Charakterdarstellung überhaupt opponiert.

3) Die wenigen Beispiele genügen, um die Beharrlichkeit zu zeigen, mit der sich die Frage der Rolleninterpretation und des Rollenerlebnisses als zentrales Problem der Schauspielertheorie zumindest im 19. Jahrhundert behauptet. Die historische Entwicklung, die sich innerhalb dieser Fragestellung vollzieht, ist gekennzeichnet durch eine Verlagerung des theoretischen Interesses vom Zustand des schauspielerischen Bewußtseins auf den Prozeß des schauspielerischen Schaffens und die verschiedenen Bewußtseinsmomente in diesem Prozeß, durch eine fortschreitende Angleichung der ästhetischen Erkenntnisse an den Standard der wissenschaftlichen Psychologie. Je differenzierter jedoch die Methoden und Ergebnisse der Schauspielertheorie werden, desto fragwürdiger wird die Ausschließlichkeit, mit der sich

die ästhetische Reflexion auf den Schauspieler, auf das Verhältnis des Schauspielers zur Rolle, auf das Problem der Rolleninterpretation beschränkt. Die zunehmende Bedeutung des Bühnenbildners in der Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts und das wachsende Interesse des Publikums an individuellen Ausstattungsleistungen zwingt zu einer Veränderung der Fragestellung. Die Tatsache, daß die Koordination der schauspielerischen Einzelleistungen schon zu Beginn des Jahrhunderts immer problematischer wird, erst recht aber der Anspruch, den der Bühnenbildner als autonomer Künstler erhebt, deutet auf einen Konflikt hin, der in der Perspektive der Theorie der Schauspielkunst nicht mehr gesehen und noch weniger gelöst werden kann. Dieser Konflikt tritt als ein Widerspruch von ästhetischen Herrschaftsansprüchen in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts überall zutage; er artikuliert sich in der Forderung nach einer übergeordneten künstlerischen Instanz, die nicht mehr nur die individuellen Interpretationsleistungen der Schauspieler aufeinander abstimmt, sondern für die Interpretation des Dramas im Ganzen verantwortlich ist. Die Versuche einer theoretischen Formulierung und Begründung dieser Forderung bleiben allerdings weit hinter der Dringlichkeit zurück, mit der sich das Problem in der Theaterpraxis stellt. Bis zum Ende des Jahrhunderts beherrscht die ästhetische Diskussion der Schauspielkunst das Feld der Theatertheorie; das zwiespältige Verhältnis von Schauspieler und Regisseur wird zwar immer wieder berührt, nicht aber zum Thema einer neuen ästhetischen Theorie des Theaters erhoben. In dieser Ungleichzeitigkeit von theoretischer und praktischer Aktualität liegt die Schwierigkeit einer Darstellung des neueren Regiegedankens, dessen Geschichte nicht in eins gesetzt werden kann mit der Geschichte der Regie selbst. In der wissenschaftlichen Erörterung über den Ursprung der Regie ist man sich dieses Unterschieds nicht immer bewußt gewesen, und so ist es bei der Frage, wer als der erste authentische Regisseur zu betrachten sei, zu erheblichen, oft recht absurden Meinungsverschiedenheiten gekommen. Die Skala derer, die mit dem Ruhmestitel des "ersten Regisseurs" bedacht worden sind, reicht von Aischylos über Shakespeare, Molière und Goethe bis hin zum Herzog von Meiningen; fast zur Grundsatzfrage ist es geworden, ob die Inszenierung eine Erfindung des 19. Jahrhunderts sei oder ob sie zu den Grundgegebenheiten des Theaters gehöre. André Veinstein, der ein ganzes Kapitel seines Buches der histori-

schen Abgrenzung des Inszenierungsbegriffs widmet und zahlreiche Beispiele für diese Kontroverse anführt, bemerkt dazu: "Le simple fait qui consiste à situer, dans le cours de l'histoire du théâtre, l'apparition de l'activité que nous appelons aujourd'hui la mise en scène, constitue, par les opinions divergentes ou contradictoires qu'il a suscitées, un des meilleurs exemples de la confusion qui règne dans l'étude des différents problèmes que nous avons à examiner. Si nous nous bornons en effet à mentionner les réponses les plus contradictoires, nous serons amenés à poser soit que la mise en scène est aussi ancienne que le théâtre, soit qu'elle date au plus du siècle dernier"(12). Daß bei einer so weitreichenden Meinungsverschiedenheit die Schwierigkeit nicht so sehr in der Sache als in der Verständigung darüber zu suchen ist, liegt auf der Hand, ändert jedoch an der Verbreitung dieser Meinungsverschiedenheit nichts. Veinstein selbst glaubt durch einen Kompromiß des Problems Herr zu werden. Er übernimmt den historisch indifferenten Inszenierungsbegriff, der die theatralische Aufführung schlechthin, nicht die bewußte Intention zum szenischen Kunstwerk meint, und kommt zu der Auffassung, daß es zu allen Zeiten des Theaters spezifische Regieleistungen gegeben habe, daß eine selbständige, künstlerisch bewußte Regietätigkeit aber erst seit dem frühen 19. Jahrhundert ausgeübt und zum Gegenstand der Reflexion geworden sei: "En dernière analyse, la première moitié du XIXe siècle ne nous semble marquée ni par la naissance d'un 'nouvel art' ni même, à proprement parler, d'un 'nouvel art de mise en scène': en l'état actuel des recherches, la mise en scène paraît seulement, à partir de cette époque, avoir commencé à prendre conscience d'elle même"(13). Veinstein läßt es bei der Sentenz vom "Bewußtwerden" des Inszenierungsproblems bewenden und bricht seine Überlegungen an dem Punkt ab, von dem eine problemgeschichtliche Betrachtung des Regiegedankens erst ausgehen müßte. In welcher Weise und bis zu welchem Grad im 19. Jahrhundert ein Bewußtsein von der ästhetischen Problematik des Regiekunstwerks sich ausbildet, kann genauer nur bestimmt werden, wenn das Verhältnis von Regisseur und Schauspieler und die in diesem Verhältnis auftretenden Widersprüche beachtet werden. Eine kurze Übersicht über theoretische Äußerungen, in denen auf solche Widersprüche reagiert wird, genügt, um die Grenzen festzustellen, die der Idee einer autonomen künstlerischen Regie im 19. Jahrhundert gesetzt sind. Fast gesetzmäßig wird

nämlich, je entschiedener die künstlerische Machtvollkommenheit des Regisseurs gefordert wird, die Freiheit der individuellen Interpretation des Schauspielers in Frage gestellt. Dennoch wird der latente Gegensatz beider Positionen nie theoretisch ausgetragen oder in einer den Gegensatz aufhebenden Form gelöst. Erst die Theorien Appias und Craigs sprechen die Möglichkeit eines Inszenierungskunstwerks aus, das die bestimmte Negation der traditionellen Schauspielerästhetik ist und zugleich die Regiekonzeptionen des 19. Jahrhunderts außer Kraft setzt. Die Plötzlichkeit und Heftigkeit, mit der Appia und Craig sich in Gegensatz zur gesamten traditionellen Theaterästhetik stellen, kann jedoch nur verstanden werden, wenn die Verschleppung des Inszenierungsproblems im 19. Jahrhundert berücksichtigt wird.

II

1) Im frühen 18. Jahrhundert fehlen theoretische Äußerungen über den Regisseur und seine künstlerischen Aufgaben vollständig, in der Mitte und gegen Ende dieses Jahrhunderts sind sie sehr selten. Johann Elias Schlegels Forderung, "die Aufsicht über die ganze Komödie und alle dabei zu machenden Anstalten ... (müsse) nicht einem Komödianten überlassen sein", sondern "einem Manne von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke auszusuchen und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden"(14), steht um 1750 noch im Zeichen des Kampfes gegen die Wandertruppen und zielt weniger auf den Regisseur als auf einen literarisch gebildeten Theaterleiter oder Dramaturgen. Selbst Lessing kennt außer dem Schauspieler und dem Dramatiker noch keine künstlerische Instanz auf dem Theater, und auch von Diderot ist nicht viel mehr zu erfahren, als daß der Dichter nicht nur mit den Schauspielern, sondern auch mit dem Dekorateur sich bereden müsse, wenn er sein Stück wirksam auf die Bühne bringen wolle. Ein wichtigerer Vorschlag findet sich in Merciers 1773 veröffentlichtem Werk "Du Théâtre ou nouvel Essai sub l'Art dramatique", wo es heißt: "Je ne veux ici considérer les comédiens que comme personnages représentants, et à ce titre je ne veux pas qu'ils soient subordonnés aux poètes, parce que tout talent subordonné perd de son essor et de sa

vigueur, mais il faut encore moins que le poète soit subordonné à l'acteur. Si celui-ci s'établit juge, il sera à la fois ignorant, hautain et ridicule: c'est ce que l'expérience démontre journellement. Il faut donc qu'il se trouve une puissance intermédiaire qui n'ayant ni les intérêts du poète, ni ceux du comédien, sçache dire à l'un: l'amour-propre vous a aveuglé et à l'autre: voilà ce qui est digne d'être représenté devant le public"(15). Diese Sätze sind in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Sie sind neu in der Forderung nach einer unabhängigen ästhetischen Instanz, einer Art "dritter Gewalt", die ohne Zweifel als Hinweis auf den Regisseur zu verstehen ist. Der Gedanke einer "puissance intermédiaire" widerspricht grundsätzlich den Erfahrungen der älteren Theatergeschichte, die im dramatischen Theater kein Beispiel kennt, wo die Regie, sofern eine solche ausgeübt wurde, nicht entweder vom Dichter selbst oder von einem der Schauspieler übernommen worden wäre. Indem Mercier dieser Tradition aufkündigt, begründet er den Gedanken der Notwendigkeit und zugleich den der Selbständigkeit des Regisseurs, ja es scheint, als spräche er zum ersten Mal die Forderung nach der künstlerischen Autonomie des Regisseurs aus. Bis zu diesem Punkt gelangt Mercier jedoch nicht und dies ist der zweite Aspekt, unter dem seine Äußerung betrachtet werden muß. Mercier bestimmt die Funktion des Regisseurs nicht als autonom künstlerische, sondern als technisch-kritische. Nicht Produktivität, sondern Objektivität ist die Eigenschaft, die seinen Regisseur auszeichnet und die ihn gerade von den künstlerisch produktiven Kräften - dem Dichter und dem Schauspieler - unterscheiden soll. Merciers Regisseur bildet damit die theoretische Entsprechung zu jenem Regisseur-Typus, den das Schauspieler-Theater des 18. Jahrhundert ausprägte, als es sich zum stehenden Theater entwickelte. Er ist die Kontrollinstanz, die für den reibungslosen Ablauf der Aufführung, für die notwendige Übereinstimmung der schauspielerischen Einzelleistungen sorgt, ohne sich durch individuelle Inszenierungsabsichten den Namen eines Regiekünstlers verdienen zu wollen. In der Tat kann diese Charakteristik für die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten. Der Theaterleiter oder der erste Schauspieler übernimmt hier lediglich die Aufgaben, die in der Zeit der Wandertruppen die Schauspieler untereinander zu teilen hatten und die sich noch 1776 in den Theaterparagraphen einer Truppe so formuliert finden: "Ein jeder Akteur verabredet mit seinen Mitspielenden die zweck-

mäßigsten Stellungen, das Kommen und Abgehen, aus welcher Seite und aus welcher Tür, sowie alles, was zur Aufführung gehört"(16). Wesentlich höher dürfen die Leistungen nicht eingeschätzt werden, die zu Ekhofs und Schröders Zeiten der Regisseur vollbringt. Da in dieser Zeit die ästhetische Vollendung der Theateraufführung allein von der individuellen Rolleninterpretation des Schauspielers abhängig gemacht wird, kann die Aufgabe des Regisseurs nur darin bestehen, die Absichten des Dramatikers beim Schauspieler zu unterstützen und die Kunst des Schauspielers ins rechte Licht zu setzen. Die theoretischen Äußerungen Merciers, welche die Reflexion auf diese Praxis sind, deuten auch bereits auf deren Zwiespältigkeit hin. Einerseits wird nämlich der Regisseur zum Kunstrichter bestellt und zur Selbständigkeit und Verantwortlichkeit erhoben; andererseits soll der Schauspieler (wie auch der Dramatiker) sein Talent ungehindert entfalten können und lediglich dort in seine Schranken verwiesen werden, wo Selbstüberschätzung ihn zu Mißgriffen verleitet. Nur deshalb gerät die Souveränitätserklärung des Regisseurs hier noch nicht in offenen Gegensatz zum Souveränitätsanspruch des Schauspielers, weil die Vermittlerfunktion des Regisseurs als rein technische, im Grunde außerästhetische angesehen wird. Daß die Vermittlerrolle des Regisseurs selbst eine wesentlich künstlerische sei; daß der Regisseur nicht bloß gelegentliche Differenzen zwischen den Intentionen des Dramatikers und des Schauspielers auszugleichen habe, sondern daß durch ihn überhaupt nur die Gesamtheit der Schauspielerleistungen mit dem Ganzen des dramatischen Werks zur Deckung gelangen könne - diese Forderung wird erst in der Folgezeit aufgestellt und bildet den eigentlichen Inhalt dessen, was wir als den Regiegedanken des 19. Jahrhunderts bezeichnen können. Mit diesem Schritt aber, der die Möglichkeit in sich schließt, nicht mehr allein den Schauspieler, sondern neben oder gar über ihm den Regisseur als künstlerischen Bevollmächtigten des Dramatikers auf der Bühne anzuerkennen, gerät potentiell der Führungsanspruch des Regisseurs in Konflikt mit dem Autonomieanspruch des Schauspielers. Nichts ist für die Ausprägung des Regiegedankens im 19. Jahrhundert so charakteristisch wie die paradoxe Tatsache, daß sich die ästhetische Position des Regisseurs immer mehr festigt und daß dennoch der in dem Verhältnis von Regie und Schauspielkunst angelegte Konflikt prinzipiell ungelöst bleibt: im selben Maße, wie die Emanzipation des Regisseurs

zum Künstler fortschreitet, steigert und konsolidiert sich auch das Bewußtsein der künstlerischen Unabhängigkeit des Schauspielers. Ein exemplarisches Bild dieser Entwicklung bieten die verschiedenen, von Goethe über Klingemann, Immermann, Laube und Dingelstedt bis hin zum Herzog von Meiningen und zu Richard Wagner führenden Stil- und Musterbühnenversuche in Deutschland, die trotz des Ruhmes, den sie in der deutschen Theatergeschichtsschreibung genießen, wie eine einzige Kette unzureichender und zum Scheitern verurteilter Vorstöße in Richtung auf ein Regietheater erscheinen(17). Goethes Weimarer Theater - der erste Schritt in diese Richtung - ist das einzige Beispiel, in dem jene paradoxe Entwicklung für einen historischen Augenblick aufgehoben, der Konflikt zwischen Regiekunst und Schauspielkunst gelöst zu sein scheint; jedoch ist gerade Goethes Lösung nach einer anderen Seite hin so problematisch, daß sie als Ausnahme die Regel nur desto deutlicher bestätigt.

2) Mit einer Entschiedenheit, die darum besonders bemerkenswert ist, weil sein Unternehmen noch beinahe in die revolutionäre Phase der Emanzipation der Schauspielkunst fällt, schränkt Goethe die Rechte und Freiheiten des Schauspielers ein und übernimmt in eigener Person die künstlerische Verantwortung auf der Bühne. Die Mittelmäßigkeit seines Darsteller-Ensembles mag ihm dabei zustatten gekommen sein, ebenso seine Autorität als Dramatiker und Hofbeamter; doch reicht der Gesichtspunkt der zufälligen personellen Zusammensetzung nicht aus, um die hier vorgenommene Veränderung im ästhetischen Kräfteverhältnis des Theaters zu erklären. Vielmehr entspringt diese Veränderung der stilistischen und kunstpädagogischen Konzeption, die Goethe im Namen des klassischen Dramas für das Theater entwirft. Wie er vom Drama fordert, daß die dramatischen Charaktere und Schicksale aus dem Psychologischen ins Geistig-Bedeutsame, aus dem Natürlichen ins Idealische überhöht und veredelt werden müßten, so verlangt er vom Schauspieler, daß dieser, um solcher Veredelung willen, seinem Streben nach solistischer Perfektion Einhalt gebiete und einem höheren, objektiveren Kunstprinzip gehorche als seinem individuellen. In seinen "Regeln für Schauspieler" geht Goethe so weit, daß er den ganzen Komplex psychologischer Charakterdarstellung und individueller Rollengestaltung - den Bereich also, in welchem die Schauspielkunst gerade ihre Freiheit und ihr ästhetisches Selbstbewußtsein erlangt hatte - überhaupt ausklammert; ein einziges Mal

kommt er in diesen 96 Paragraphen auf das Verhältnis des Schauspielers zur Rolle zu sprechen, aber auch hier nur, um den Unterschied zwischen Deklamation und Rezitation zu verdeutlichen(18). Selbst die berühmte Feststellung, "der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen"(19), kann nicht nur als positive Bestimmung der Kunst des Schauspielers im Medium der Rolle, sondern auch, sofern nämlich die künstlerische Individualität gemeint ist, als Unterwerfung des Schauspielers unter den Willen des Regisseurs verstanden werden. So scheint alles darauf hinzudeuten, daß Goethe das Autoritäten-Verhältnis zwischen Regisseur und Schauspieler eindeutig zugunsten des Regisseurs geregelt habe und daß diese Regelung, die eine Maßregelung der Schauspielkunst impliziert, im Totalitätsprinzip des klassischen Dramas bereits auch ihre kunstphilosophische Legitimation erfahren habe. Gegen diese Auffassung aber und gegen die mit ihr verbundene, häufig vertretene Ansicht, Goethe müsse als der erste "moderne" Regisseur betrachtet werden, lassen sich verschiedene Einwände geltend machen. Zunächst ist hervorzuheben, daß Goethe sich der Bedeutung der von ihm geschaffenen Verhältnisse nicht bewußt gewesen ist; unter seinen zahlreichen theoretischen Äußerungen zum Theater ist keine, die auf die ästhetischen Prinzipien der Regiekunst näher eingeht oder die Beziehungen zwischen Regisseur und Schauspieler auch nur berührt(20). Der Mangel an theoretischer Fixierung würde jedoch wenig bedeuten, wenn sich in der Theaterpraxis Goethes ein umso deutlicheres Bild von der Fortschrittlichkeit seiner Bemühungen um die Inszenierungskunst erkennen ließe. Gerade hier sind aber die größten Einschränkungen zu machen. Die Prinzipien, von denen Goethe als Regisseur sich leiten läßt, beruhen nicht auf individuellen Inszenierungsvorstellungen, sondern auf Konvention; die Aufgabe des Regisseurs besteht für ihn nicht in der schöpferischen Interpretation des Dramas, sondern darin, die theatralische Aufführung mit bestimmten ästhetisch vorgeprägten, gesellschaftlich anerkannten Regeln der Schönheit und des Anstands in Übereinstimmung zu bringen. Besonders in den optischen Belangen der Inszenierung läßt sich dieser Rückgriff auf die kanonischen Formen dessen, was als schön, vornehm und edel zu gelten hatte, deutlich feststellen. Erinnert sei nur an die bekannten Empfehlungen Goethes, der Schauspieler habe sich in Rollen

niederen Standes in gebührendem Abstand zur Linken der prominenteren Person aufzuhalten; oder er solle in gewissen Fällen die vierte Tanzstellung zu Hilfe nehmen; oder er möge sich um des schönen Tableaus willen in der Diagonale der Bühne bewegen usw. In solchen Vorschriften ist nichts der Goetheschen Regiekonzeption Äußerliches zu sehen; im Gegenteil basiert diese gerade auf der Annahme, dem Kunstanspruch des Theaters könne durch Harmoniegesetze genüge getan werden, deren Ordnung prästabiliert und darum in allgemeinen Grundregeln ausdrückbar sei. Diese für Goethe als Regisseur charakteristische konservative Haltung, die nach dem Durchbruch des Subjektivismus in der bürgerlichen Kunst nur als anachronistisch und doktrinär gelten konnte, hebt die sonst durchgängige Tendenz zur Emanzipation des Regisseurs weitgehend wieder auf. Dem Schauspieler wird die Verantwortung nicht entzogen, damit der Regisseur seinerseits die künstlerische Initiative ergreifen kann; Schauspieler und Regisseur werden vielmehr dem Zwang eines als objektiv verstandenen, gerade darum aber den gesellschaftlichen Konventionen verfallenen Systems ästhetischer Normen unterworfen. Wie weit Goethes Versuch damit vor der eigentlichen historischen Individuation des Regisseurs stehen bleibt, wird ersichtlich, wenn man die Entwicklung der Theorie in der Folgezeit betrachtet, in der zwar die Goethesche Vorstellung von der organischen Totalität des Kunstwerks aufgenommen und fortgeführt, die Realisierung dieser Totalität aber immer stärker von individuellen Inszenierungskonzeptionen abhängig gemacht wird. Das Problem der künstlerischen Autonomie des Regisseurs bleibt trotz Goethes Beispiel ungelöst bestehen; es verschärft sich umso mehr, je weniger jene Totalitätsvorstellung mit den individuellen Herrschaftsansprüchen der einzelnen Künste in Einklang gebracht werden kann. Nur wenige Zeugnisse brauchen zitiert zu werden, um die Grenze sichtbar zu machen, bis zu der die theoretische Reflexion hier vordringt. Was unter "Inszenierung" maximal verstanden wurde, bevor noch der Begriff für die Idee sich einstellte, zeigt exemplarisch - durch ihren Titel ebenso wie durch ihren Inhalt - die 1824 veröffentlichte Schrift August Klingemanns "Über den verschiedenen Stil in den theatralischen Darstellungen", in der dem Schauspieler das folgende Idealbild der Inszenierung und des Ensemblespiels vor Augen gestellt wird: "... Nicht du allein mußt dich deinem ganzen Wesen nach verwandeln und den entgegengesetzten Grundformen deiner Individualität anpassen

können, sondern alle deine Mitspieler müssen bei jeder verschiedenen Darstellung Hand in Hand greifen und Ihr insgesamt sollt nur als ein einziges Gedicht, als ein einziges unzertrennliches Kunstwerk erscheinen, bei welchem Teil in Teil, Glied in Glied gefügt ist und eines das andere beherrscht und ihm wieder dient, je nachdem es der in sich selbst wirkende Organismus von Moment zu Moment notwendig macht. Nur unter diesen Umständen tritt Haltung ein und die Schauspielkunst stellt, wie eine lebendige Historienmalerei, große Ganze auf, in welchen ein echter Stil, ein durchgreifender Grundton herrscht und vor denen die Zuschauer in freudigem Erstaunen verweilen, weil sie neue Menschen und neue Welten vor sich zu erblicken wähnen ..."(21). Mit der in diesen Sätzen ausgesprochenen Einsicht, daß die Aufführung eines Dramas nicht nur in jeder einzelnen Rolle, sondern auch in ihrem gesamten Erscheinungsbild ein charakteristisches Ganzes darstellen müsse, ist in der allgemeinsten Form die Differenz bezeichnet, die zwischen dem ästhetischen Ideal des Theaters im späten 18. Jahrhundert und dem des Theaters im 19. Jahrhundert besteht; freilich fehlt es dabei an einer Spezifizierung des Regiebereichs ebenso wie an einer Klärung der Bedingungen, unter welchen die so eindringlich beschworene stilistische Einheit der Inszenierung zustande kommen könnte. Entschiedener in diese Richtung hatte sich bereits ein Jahrzehnt früher Clemens Brentano zum gleichen Thema geäußert: "Jedes Schauspiel", so heißt es in einer seiner Wiener Kritiken aus dem Jahre 1814, "ist wie eine Musik auf Noten geschrieben; die Musik aber wird elend, wenn jeder aus einer andern Tonart spielt, und einige forte sind, wenn der andere piano ist. Der höchste Beweis, wieviel weiter die Musik als die Schauspielkunst ist, geht daraus hervor, daß alle Musiker dirigiert werden, die Schauspieler aber alle ad libitum spielen"(22). Und in einer anderen Kritik, anläßlich einer Wiener Aufführung der Braut von Messina: "Zu einer vollkommenen Aufführung dieses edelsten Werks gehört die strengste Leitung eines tieffühlenden und reinpoetisch fühlenden Denkers, in dem die Gesetze aller Künste vereinigt sind, gehört weiter der frömmste Gehorsam aller Spielenden, ja ich würde, wäre auch nur ein widerspenstisches Gemüt ... unter den Schauspielern, die Aufführung in ihrer Vollkommenheit für unmöglich halten, denn in dieser Architektur kann kein Stein irgend einen Makel tragen, ohne den Einsturz zu verursachen"(23). In welchem Abstand diese Gedanken zu den Grundsätzen Goethes, erst recht aber zu denen Merciers stehen, ist unschwer

zu erkennen; weder ist der hier geforderte Regisseur nur die neutrale schiedsrichterliche Instanz, die den vernünftigen Ausgleich der Interessen des Dramatikers und des Schauspielers gewährleistet, noch beläuft sich sein künstlerisches Amt darauf, die theatralische Aufführung nach allgemeinen sittlichen und ästhetischen Maßstäben kunstmäßig zu stilisieren; nachdrücklich wird vielmehr verlangt, daß der Regisseur selber - nicht anders als der Dramatiker - ein "reinpoetisch fühlender Denker" sein müsse, der sich vor dem Dichter aber durch souveräne Beherrschung aller Künste auszuzeichnen habe; und wie hiermit die Form des theatralischen Kunstwerks vom individuellen Vermögen des Regisseurs abhängig gemacht wird, so wird die Freiheit der individuellen Schauspielkunst eingeschränkt, der Schauspieler dem künstlerischen Willen des Regisseurs unterworfen. Noch grundsätzlicher klingen die Worte, mit denen Karl Immermann, allerdings auch fast drei Jahrzehnte später als Brentano, den gleichen Gedanken abermals formuliert: "Des Dichters Werk ...", so schreibt er 1840 in den 'Maskengesprächen', "entspringt aus einem Haupte, deshalb muß die Reproduction desselben vernünftigerweise auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ist zwar nicht ganz zu verneinen, darf aber nur eine sehr beschränkte Anwendung finden"(24). In schärferer Form ist wohl die Antinomie, die zwischen der Idee des individuellen Regiekunstwerks und der Idee individualistischer Schauspielkunst besteht, während des ganzen 19. Jahrhunderts nicht ausgesprochen worden; und doch findet sich auch in dieser entschiedenen Forderung, die schon ganz in die Nähe der modernen Inszenierungstheoretiker weist, ein Moment des Kompromisses, an welchem die gedankliche Grenze sichtbar wird, die der Erörterung des Regieproblems im 19. Jahrhundert überhaupt gesetzt zu sein scheint. Fast gegen seinen Willen gesteht Immermann ein, daß er die "künstlerische Freiheit" des Schauspielers nicht grundsätzlich verneinen könne, wohl aber sehr eingeschränkt wissen möchte; das Maß jedoch, nach welchem diese Einschränkung zu bemessen wäre, und die Prinzipien, nach denen der Regisseur seine künstlerische Herrschaft über den Schauspieler auszuüben hätte, vermag Immermann ebensowenig anzugeben, wie es vor ihm Brentano vermocht hatte, der sich, indem er den "frömmsten Gehorsam" des Schauspielers forderte, auf einen bloßen Modus praktischen Verhaltens zurückzog, durch den das Problem zwar als erfaßt, nicht aber als theoretisch bewältigt gelten konnte. Über diese Gren-

ze ist kein Theoretiker des 19. Jahrhunderts hinausgelangt; erst in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts finden sich überhaupt Ansätze zu einer zusammenhängenden Theorie der Inszenierung, und auch in ihnen bleibt, wie noch zu zeigen ist, die Frage nach dem Verhältnis des Regisseurs zum Schauspieler unbeantwortet. Die Erklärung dafür, daß sich der Gedanke der autonomen künstlerischen Regie bis zu dem Punkte ausbilden konnte, den das Zeugnis Immermanns fixiert, und daß doch über diesen Punkt hinaus kein Schritt möglich zu sein schien, wiewohl in der Tradition des praktischen Theaters von Charles Kean bis hin zum Herzog von Meiningen und zu Antoine immer neue und kräftigere Vorstöße in diese Richtung erfolgten - die Erklärung dieser Tatsache kann nicht mehr nur in der unzureichenden Anstrengung einzelner progressiver Geister gesehen werden, sie ist in der allgemeinen Entwicklung der Theaterverhältnisse des 19. Jahrhunderts zu suchen, durch deren Verlauf die Ausbildung des Regiegedankens auf eigentümliche Weise zugleich gefördert und gehemmt erscheint. Die soziologischen Aspekte dieser Entwicklung können hier nur gestreift werden; sie sind so kompliziert und vielfältig, daß ihnen eine eingehende Untersuchung gewidmet werden müßte, wenn unser Interesse statt auf den modernen Inszenierungsgedanken allein auf die Entwicklung des Regieproblems im 19. Jahrhundert gerichtet wäre. Da aber diese letztere nur die Vorgeschichte zu unserem eigentlichen Gegenstand bildet, mögen einige knappe Hinweise genügen, um aus sozialgeschichtlicher Sicht zu verdeutlichen, was über die Entwicklung des Regiebegriffs bisher gesagt wurde und was darüber noch zu sagen bleibt.

3) Von Bedeutung ist vor allem die Tatsache, daß die zunehmende Verfestigung der gesellschaftlichen und ökonomischen Situation des Theaters, wie sie nach der Konsolidierung der bürgerlichen Kultur im späten 18. Jahrhundert eingetreten war, bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Zustand erreichte, der das Theater einem nach Marktgesetzen funktionierenden, arbeitsteilig organisierten Betrieb der industriellen Frühzeit vergleichbar machte. Auch wo es - wie in Deutschland - aus dem höfischen Herrschaftsbereich sich nicht herauslöste und weiterhin auch finanziell vom Hofe mitgetragen wurde, war es seiner äußeren und inneren Organisation nach nicht mehr auf die Interessen der repräsentativen Öffentlichkeit des Hofes, sondern auf die Bedürfnisse der bürgerlichen Öffentlichkeit ausge-

richtet. Mit dieser Veränderung der gesellschaftlichen Position traten Theater und Publikum als zwei Größen auseinander, deren Verhältnis nach den ökonomischen Gesetzen von Produktion und Konsumtion bestimmt wurde. Stehende Schauspielhäuser, geregelte Spielzeiten, feste Spielpläne waren die wichtigsten äußeren Ergebnisse, eine durchgreifende Rationalisierung des Theaterapparates, das Anwachsen der Verwaltung und Bürokratie die entscheidenden inneren Auswirkungen, die jene Veränderung für die Struktur des Theaterbetriebs mit sich brachte. Das künstlerische Kräfteverhältnis im Theater wurde hierdurch zwar nicht unmittelbar im Sinne einer abrupten Umwälzung verändert, mittelbar aber umso stetiger und wirksamer beeinflußt. Allerdings trat in den zahllosen Krisen und Kompetenzstreitigkeiten, die zwischen den künstlerischen und administrativen Kräften des Theaters fast zwangsläufig überall entstanden, auch eine unmittelbare Konsequenz jener Bürokratisierung zutage, deren lähmende Macht gerade im Hinblick auf den eben entstehenden Regieberuf nicht unterschätzt werden darf. Würde man sich der Darstellung älterer Theaterhistoriker anschließen, so wäre die Geschichte der Regie im 19. Jahrhundert überhaupt identisch mit dem Verlauf dieser Auseinandersetzung, und in der Tat kennzeichnet es die normale Situation des Regisseurs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts treffend, wenn etwa Martersteig, vom Beispiel des Berliner Nationaltheaters ausgehend, die allgemeine Bilanz zieht: "Die Regisseure sanken, in ihren Absichten stets durchkreuzt, von jedem Bureauschreiber geringschätzig behandelt, unter diesem Regime bald auch zu mißliebigen Exekutivbeamten herab, die allen Einfluß auf die Schauspieler einbüßten oder, wenn sie ihr künstlerisches Temperament nicht beugen lassen wollten, sich in fortwährende Konflikte mit der Beamtenschaft verwickelt sahen ... Wie hier (in Berlin), so ging es an den meisten Hofbühnen: in die Regieämter strebte schließlich nur noch die gehorsame Mittelmäßigkeit"(25). Dennoch erklärt sich die Paradoxie des historischen Prozesses, in welchem die Stellung des Regisseurs sich institutionell immer mehr festigte, während gleichzeitig die Grenzen seiner künstlerischen Macht immer deutlicher sichtbar wurden, nicht sowohl aus dem aktuellen Gegensatz als aus der latenten Übereinstimmung und fortschreitenden Angleichung, die sich trotz aller äußeren Konflikte zwischen der Sphäre der künstlerischen Produktion und dem Bereich der Verwaltung vollzog. Die veränderte gesellschaftliche Funktion des Theaters, die mit den gewaltig angewachsenen Konsum-

ansprüchen des Publikums die Entstehung des bürokratisch verwalteten Theaterapparats notwendig gemacht hatte, erforderte zugleich eine quantitative Steigerung der theatralischen Produktion, die nur geleistet werden konnte, wenn im Bereich des künstlerischen Schaffens die gleichen Gesetze der Arbeitsteilung und Spezialisierung durchgeführt wurden, nach denen der bürokratische Apparat funtionierte. Noch zu Schröders Zeit war es möglich und normal gewesen, daß der Theaterdirektor neben den Aufgaben des Geschäftsmannes die Funktionen des Hauptdarstellers, des Regisseurs und des Dramaturgen in einer Person vereinigte, ohne daß hierdurch unlösbare Konflikte entstanden wären; in der Folgezeit trennten sich diese Funktionen notwendig voneinander, und mit ihnen traten die künstlerischen Erfahrungs- und Zuständigkeitsbereiche, ja schließlich die theatralischen Künste selbst so weit auseinander, daß sie nicht nur ästhetischen Eigenwert, sondern auch eigenen Marktwert beanspruchen konnten und tatsächlich beanspruchten. In der Schauspielkunst drückte sich diese Tendenz zunächst darin aus, daß das Prinzip der individuellen Rollendarstellung, nach dem die bürgerliche Schauspielkunst sich entwickelt hatte, ins Ökonomische transponiert und zwar in ein immer differenzierter sich gestaltendes System von Rollenfächern umgedeutet wurde. Noch während sich aber dieses System zu voller Blüte entfaltete, entstand aus den gleichen sozialen und ästhetischen Bedingungen die Macht, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum beherrschenden Faktor in der Schauspielkunst und zum Erzfeind der Regie werden sollte: das Virtuosentum. Im Virtuosentum erreichte die autonome Schauspielkunst ihren Gipfel und zugleich die Grenze, an der sie in die Negation dessen umschlug, was dramatische Kunst als Totalität bedeutete; der Schauspieler wurde sich der Möglichkeit bewußt, sein Werk, aus dem Gesamtzusammenhang der dramatischen und theatralischen Beziehungen gleichsam herausgelöst, als selbständig gewordenes Kunststück und als Ware auf den Markt zu bringen. - In der dramatischen Produktion entwickelte sich eine ähnliche Spezialisierung nach zwei verschiedenen Seiten hin. Während die professionellen Theaterdichter, die für den unmittelbaren Bedarf der Bühne schrieben, ganz natürlich auf die Seite des bestehenden Theaters traten und den Anforderungen der Schauspieler-Virtuosen durch spezifische Rollenstücke gerecht zu werden versuchten, entfernten sich die Dramatiker, die poetisches Niveau durchzuhalten und den autonomen literarischen Anspruch ihrer Werke durchzusetzen versuchten, immer weiter

vom Theater, um sich, wenn der Gegensatz zu den bestehenden Bühnenverhältnissen unüberbrückbar geworden war, überhaupt an ein Lesepublikum statt an das Theaterpublikum zu wenden. Nicht zufällig sind die auf der zeitgenössischen Bühne selten oder gar nicht aufgeführten Werke - man denke an Goethes Faust II, an die Stücke Kleists, Brentanos, Arnims, Grabbes, Büchners - gerade Beispiele für ein Drama, das nicht mehr allein mit den Mitteln der einfühlenden Schauspielkunst und psychologischer Charakterdarstellung zu verwirklichen war. - Was schließlich die Theaterdekoration betrifft, so war schon im System der Guckkasten- und Kulissenbühne, wie es im 17. Jahrhundert entwickelt und trotz verschiedener Reformversuche nahezu unverändert bis ins späte 19. Jahrhundert beibehalten wurde, die Tendenz angelegt, daß sich die Bühnenbildkunst allein nach den Gesetzen der Illusionsmalerei perfektionierte und so in ihren eigenen Grenzen verselbständigte. Unter dem Einfluß der Landschaftsmalerei gab die Theaterdekoration im 19. Jahrhundert dieser Tendenz vollends nach; symptomatisch ist das Beispiel der Panorama-Malerei, in der die illusionistische Dekorationskunst eine solche Autonomie gewann, daß sie sich ganz vom Theater lösen und vor ihr eigenes Publikum treten konnte. Aber auch die im Theater verbleibende Bühnendekoration verfiel dem Gesetz der Kulturindustrie im gleichen Maße, wie sie den Schein ihres subjektiven Ursprungs nach außen hin aufrechterhielt. In der Mitte des Jahrhunderts war es keine Seltenheit mehr, daß die Aufgaben des Bühnenbildners von Ausstattungsmanufakturen und Dekorationsverleihen übernommen wurden, die oft - wie etwa der Betrieb der Gebrüder Brückner in Coburg, von dem Richard Wagner seine "Ring"-Dekorationen für Bayreuth bezog - die ästhetische Isolierung des Bühnenbildes durch die geographische Entfernung der Produzenten vom Theater noch unterstrichen. - Beispiele dieser Art lassen sich in allen Bereichen des Theaters vermehren. Selbst für die Bühnenmusik könnte man das Herausspringen aus der theatralischen Funktion nachweisen, an dem Punkte etwa, wo sie als Programm-Musik sich emanzipierte und in den Konzertsaal überwechselte. All diese Beispiele bezeichnen jedoch nur Extremfälle einer Entwicklung, die sich auch in der Welt des konventionellen Theaters mit großer Selbstverständlichkeit und Stetigkeit vollzog; denn der normale Schauspieler und der gewöhnliche Bühnenbildner konnten sich mit dem gleichen Recht wie der größte Virtuose und der berühmteste Illusionsmaler auf die individualistischen Grundlagen ihrer Kunst und auf die ökonomischen Not-

wendigkeiten des Theaters berufen, um ihren Autonomieanspruch zu rechtfertigen und ihre künstlerischen Privilegien zu verteidigen. In dieser allseitigen, tiefgreifenden Dissoziationsbewegung, die sich nach der ökonomischen Seite hin als Spezialisierung, nach der ästhetischen Seite als Isolierung der Künste darstellt, liegt nun der eigentliche Grund für das Dilemma der Regie im 19. Jahrhundert: Je weiter die Verselbständigung der theatralischen Kunstbereiche fortschritt, desto notwendiger und unentbehrlicher wurde die Vermittlung des Regisseurs auf der einen Seite, desto begrenzter aber auch seine künstlerische Handlungsfreiheit auf der anderen Seite. Was in der Theorie als Utopie eines selbständigen Regietheaters wenigstens noch vorgestellt, wenn auch nicht begründet oder abgeleitet werden konnte, ließ sich in der Praxis offenbar nur so realisieren, daß der Regisseur, umgeben von autonom schaffenden, hochspezialisierten Künstlern, selbst nur wieder zum Spezialisten: zum Spezialisten der stilistischen Einheit und zum Meister des Arrangements wurde(26).

4) Die theoretischen Werke, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum ersten Mal ausführlich mit Fragen der Inszenierung und der Regie beschäftigen, sind durchweg Ausdruck dieses Dilemmas, nicht dessen gedankliche Bewältigung. Sie stehen dem Kunstproblem der Inszenierung im gleichen Maße hilflos gegenüber, wie sie die Problematik der historischen Entwicklung verkennen oder in schlechte Positivität umbiegen. Gerade deshalb spiegeln sie aber besonders deutlich die verfahrene Situation, aus der erst die Theaterrevolution der Jahrhundertwende auszubrechen versuchte - und unter diesem negativen Aspekt müssen sie auch im Hinblick auf Appia und Craig kurz charakterisiert werden. Repräsentativ für den Standpunkt der realistischen Inszenierungspraxis, wie sie sich vor und während des naturalistischen Kunsttheaters im konventionellen Theater bis zur Jahrhundertwende behauptete, ist die 1883 von dem Franzosen Emile Perrin veröffentlichte Schrift "Etude sur la mise en scène", die man als die früheste zusammenhängende Abhandlung zum Thema der Inszenierung überhaupt ansehen darf(27). In ihren gedanklichen Umkreis gehören, obwohl unabhängig und z.T. früher entstanden, theoretische Äußerungen des Herzogs von Meiningen, David Belascos und anderer großer Regisseure des Realismus, aber auch spätere umfangreiche Schriften wie etwa das 1902 unter dem Titel "Regie" veröffentlichte Buch Carl Hagemanns, das in Deutschland lange Zeit als grundlegendes Werk der Inszenie-

rungstheorie angesehen worden ist. Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie die vorrangige Bedeutung der Inszenierung konstatieren, deren ästhetische Problematik jedoch auf eine bloße Stilfrage reduzieren und allein vom empirisch-technischen Standpunkt durchdenken. So hält Perrin das Regieproblem bereits für gelöst, wenn die Inszenierung ein Maximum realistischer Illusion verbürgt: "C'est donc par la force même des choses, par un progrès continu, logique, que la mise en scène a pris une réelle importance dans le théâtre moderne. Ce progrès s'est accompli avec l'assentiment, la complicité du public, sous l'effort combiné des auteurs et des comédiens animés d'un même désir, d'un même but: obtenir du théâtre le plus d'illusion possible, y poursuivre de plus près la vérité"(28). Und an anderer Stelle: "Aujourd'hui le Théâtre ... dispose de ressources puissantes et variées. D'indigent qu'il était, le Théâtre est devenu riche. Les arts on fait avec lui une plus étroite alliance. Les découvertes de la science moderne ont mis entre ses mains de nouveaux moyens d'action. En même temps le goût du public, porté par le mouvement général des arts vers les études rétrospectives, est devenu plus curieux de l'exactitude historique, plus familier avec des questions, plus sensible à des erreurs dont il ne se préoccupait guère d'autrefois. L'illusion scénique, aussi parfaite que possible, c'est une loi du théâtre moderne et une juste exigence de la part du spectateur"(29). Die optimistische Beurteilung des bestehenden Theaters, die Perrin hier gibt und die er, bezeichnend genug, in einem Preislied auf die Comédie Francaise gipfeln läßt, verrät bereits die Unzulänglichkeit seiner gedanklichen Resultate. So einleuchtend es vom Standpunkt des Praktikers ist, daß durch die Einheit der Illusion auch die Einheit der Inszenierung als geleistet angesehen werden kann, so unbefriedigend bleibt diese Antwort doch für die theoretische Diskussion, in der es um die grundsätzlichere Frage geht, wie die verschiedenen theatralischen Kunstbetätigungen funktionell miteinander zu vermitteln seien und vor allem: wie sich der Autonomieanspruch der Schauspielkunst und der übrigen Künste mit dem Autonomieanspruch der Regie vereinbaren lasse. Gerade diese zwiespältige Frage wird bei Perrin weder beantwortet noch überhaupt gestellt; für ihn verbleiben die verschiedenen Kunstbereiche durchaus in den Grenzen ihrer eigenen ästhetischen Konvention; die szenische Täuschung verhindert nur, daß ihre künstlerische Autonomie als

stilistische Disparatheit in Erscheinung tritt. Die problematische Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler, zwischen Inszenierungstotalität und Totalität der Rollengestaltung kann daher auch nur mit ganz vagen Worten umschrieben werden: "Mais si supérieur que soit le talent d'un comédien, il y a une vieille maxime de théâtre, d'un incontestable vérité, dont on est obligé d'en tenir compte: 'On ne joue pas tout seul la comédie'. Quand le comédien a étudié son rôle, quand il en est bien maître, encore faut il qu'il trouve autour de lui le bon accord, l'harmonie, l'aide consciente et mésurée d'autres talents, d'une valeur inégale peut-être, mais d'un zèle égal, et dont chacun soit mis à sa place, à son plan, sache se subordonner à l'effet général ..."(30). Enger auf den Regisseur sich beziehend, jedoch im Gedankengang ebenso unbestimmt und diplomatisch lavierend wie Perrin bemerkt Carl Hagemann zum gleichen Problem: "Die Aufgabe des Regisseurs besteht nun kurz darin: mit den gesamten Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtkunstwerk in einer der dichterischen Absicht kongenialen Weise zur szenischen Darstellung zu bringen. Er ist der Stellvertreter des Dramatikers auf der Bühne. Und schon deshalb muß er selbst etwas vom Dramatiker in sich haben, wenigstens sollte er wissen, wie ein Theaterstück entsteht. Sein Augenmerk hat sich stets auf das Ganze zu richten. Jeder Mitwirkende dient der Totalität. Der Spielleiter selbst an erster Stelle. Ohne dabei natürlich die Individualität des einzelnen Schauspielers zu unterdrücken. Es kommt eben für ihn auf die möglichst restlose Ausnutzung der individuellen Fähigkeiten zur Gestaltung des Gesamtkunstwerks an. Der Darsteller schafft seinen Charakter, wenn natürlich auch im ständigen Hinweis auf das Stück und die übrigen Figuren, so doch mehr als selbständiges Ganzes, als eine Einheit. Dem Regisseur erst bleibt es im wesentlichen vorbehalten, die einzelnen Charaktere der Gesamtheit einzugliedern. Er schlägt die Grundtonart des Stückes an und achtet, daß sie festgehalten wird"(31). Was hier als theoretische Lösung ausgegeben wird, ist nicht eine Analyse der formalen Struktur, sondern eine Deskription des gewünschten Erscheinungsbildes der Inszenierung. Der konventionelle Charakter solcher Theorie ist offensichtlich; er wird zum historischen Urteil über diese selbst angesichts der Tatsache, daß Hagemanns Schrift fast ein Jahrzehnt nach den ersten theoretischen Werken Appias und nur wenige Jahre vor den ersten Essays Craigs entstanden ist.

Einen anderen Typus von Inszenierungstheorie repräsentiert das nur ein Jahr nach Perrins Schrift, also 1884 erschienene Werk "L'Art de la mise en scène" von Louis Becq de Fouquière, das schon im Titel größeren Anspruch auf ästhetisch-theoretische Relevanz erhebt(32). Es unterscheidet sich von der Arbeit Perrins dadurch, daß es der zeitgenössischen Inszenierungspraxis sehr viel kritischer gegenübersteht und deutlich in die Richtung tendiert, aus der gegen Ende der achtziger Jahre in Reaktion auf das realistische und naturalistische Theater die ersten symbolistischen Bühnenversuche hervorgehen sollten. Das Interessanteste und Wichtigste an dem Buche Becq de Fouquières ist seine Exposition; in ihr entwickelt der Autor einen Begriff der Inszenierung, der - obwohl er im weiteren Verlauf des Werkes nicht eingelöst wird - einen Gegenentwurf zum empirisch-konventionellen Inszenierungsbegriff bildet und damit eine Basis errichtet, auf der das Inszenierungsproblem erstmals als Strukturproblem zu fassen gewesen wäre. Becq de Fouquière geht aus von der These, daß der eigentliche "Wert" eines dramatischen Werkes unabhängig sei von der theatralischen Aufführung und deren Erfolg. In dieser Behauptung, die im späten 19. Jahrhundert keineswegs vereinzelt dasteht(33), scheinen zunächst nur die Absatzschwierigkeiten des modernen Dramatikers und seine Entfremdung vom Theater ideologisch verklärt zu werden. Becq de Fouquière vertieft seine These jedoch durch die Feststellung, daß die adäquate Aufführung eines Dramas nur vom Leser geschaffen werden könne, weil dieser bei der Lektüre des Werks eine imaginäre Inszenierung herstelle, die jeder materiellen Aufführung an Variabilität überlegen sei. Die betreffende Textstelle verdient ausführlich zitiert zu werden, weil sie wie eine Vision dessen erscheint, was erst von Appia und Craig theoretisch möglich gemacht und praktisch realisiert worden ist: "Une foule innombrable d'objets se sont présentés à notre esprit et se trouvent enrégistrés dans notre mémoire, où ils rèstent d'ordinaire à l'état latent. Mais aussi tôt qu'une lecture en ravive le souvenir, il se fait dans notre esprit une représentation subjective de tous les objets dont nous avons conservé les images. Et cette représentation illustre immédiatement notre lecture et lui sert de mise en scène idéale: mise en scène toujours discrète, qui paraît, s'efface, disparaît et reparaît sans s'imposer à notre esprit, sans le distraire; décor mobile où tout rèste à son plan et qui se rapproche ou s'éloigne au gré de notre imagination. Dans cette mise en scène idéale, tout se réduit

souvent à des signes purement idéographiques; c'est un fond toujours un peu effacé, semé d'images confuses, qui s'évanouissent dès qu'on veut les considérer avec fixeté, mais sur lequel l'oeuvre poétique s'enlève en pleine lumière, comme une belle pièce d'orfèvrerie. Ce fond s'harmonise merveilleusement avec le texte poétique. Des images, diffuses ou instables, semblent venir du lointain le plus reculé et forment cette mise en scène idéale que nous projétons objectivement dans l'espace incertain. C'est sur ce fond propice que se détachent les héros du drame: ils ont la stature, le regard, le geste, la voix qu'ils doivent avoir ..."(34). Gegen dieses Idealbild setzt Becq de Fouquière in scharfem Kontrast eine Beschreibung des konventionellen Theaters und seiner unzulänglichen künstlerischen Mittel: "Combien l'effet représentatif réel est violent par rapport à cet effet représentatif idéal! La main souvent brutale du décorateur ou du metteur en scène immobilise tout ce qui précisément avait une grâce mobile et fugitive; elle fait une sorte de trompe l'oeil de ce qui n'était qu'un jeu de notre imagination. Au milieu d'une nature de carton peint, sous une lumière invraisemblable, s'accumulent des imperfections de toute sorte; imperfections de décors, de costumes, de mouvements, de gestes, de diction, qui sont autant d'outrage à la beauté poétique. Ce sont là les conditions désastreuses dans lesquelles une oeuvre dramatique apparaît sur le théâtre. Mais hâtons-nous le dire: il faut s'y résigner"(35). In dieser letzten Bemerkung ist nun allerdings ein Verzicht ausgesprochen, der den theoretischen Wert des ganzen Unternehmens in Frage stellt. Da Becq de Fouquière die bestehenden Theaterverhältnisse für unverbesserlich erklärt und auf eine grundlegende Änderung dieser Verhältnisse gar nicht abzielt, verspielt er die Chance, durch seine Konstruktion der "mise en scène idéale" die Bedingungen zu fixieren, die auch der "mise en scène réelle" zugrunde liegen müßten. Zwar betont er im Anschluß an die zitierte Stelle, daß die ideale Inszenierung gerade den Ausgangspunkt und das Modell für die tatsächliche Inszenierung bilden solle; im weiteren Verlauf seiner Schrift zeigt sich jedoch, daß Becq de Fouquière diese Forderung nur durch einen Kompromiß mit dem bestehenden Theater, das er zuvor so grundsätzlich ablehnte, einzulösen vermag: Statt die künstlerischen Mittel des Theaters unter dem Aspekt der idealen Inszenierung neu zu definieren, empfiehlt er, von den vorhandenen Mitteln mög-

lichst sparsam Gebrauch zu machen; statt mit dem Begriff der Inszenierung auch die Funktion des Dramas, der Schauspielkunst und des Bühnenbildes zu verändern, dringt er darauf, den materiellen Aufwand der Inszenierung auf ein Minimum zu beschränken und damit die Aufführung den Bedingungen anzunähern, die seiner Ansicht nach nur die Lektüre wirklich erfüllt. So kommt es zwischen idealer und realer Inszenierung, zwischen Drama und Theater zu keiner echten theoretischen Vermittlung. Die Anfangsthese steht am Ende in ihrer ganzen Zwiespältigkeit unverändert da: die ideale Inszenierung bleibt Privatsache des Lesers, die reale Inszenierung Sache des mehr oder weniger korrumpierten Theaters. Der pessimistische Grundcharakter dieser Theorie, in der die Unvereinbarkeit von literarischer und theatralischer Kunstproduktion geradewegs zum Thema gemacht wird, verbindet Becq de Fouquière mit verschiedenen namhaften Dramatikern und Theoretikern des Symbolismus, die - zum Teil auch noch während der Bemühungen des Théâtre d'Art und des Théâtre de l'Oeuvre - ihre Kritik am bestehenden Theater, so berechtigt sie auch erscheint, hypostasieren, indem sie das Theater überhaupt ablehnen und sich von ihm ganz zurückziehen. Das vielleicht radikalste, wenn auch keineswegs früheste Beispiel dafür gibt Mallarmé, der seine dramatischen Entwürfe gar nicht mehr auf die Bühne zu bringen versucht, der das Theater durch die Bibliothek, die Inszenierung durch die Buchveröffentlichung hinlänglich ersetzt sieht und für den schließlich nicht nur jedes Drama, sondern auch jedes lyrische Gedicht zur "mise en scène spirituelle" wird(36).

Von allen diesen Versuchen im Vorfeld der modernen Inszenierungsästhetik hebt sich als mächtigster Entwurf eine Theorie ab, die zwar die Inszenierung selbst gar nicht zum Thema hat, deren Fragestellung jedoch umso tiefer ins Zentrum des Inszenierungsproblems vordringt: Richard Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks. In keinem anderen theoretischen Gebilde des 19. Jahrhunderts ist so bewußt und angestrengt nach einer Lösung des Konflikts gesucht worden, der die Entwicklung des Theaters angesichts der fortschreitenden Dissoziation der Künste beherrschte; keine andere theoretische Konzeption ist aber auch in die Widersprüche dieser Entwicklung so sehr verstrickt und durch sie geprägt wie gerade die Wagnersche Theorie. An ihr läßt sich nicht nur die allgemeine Differenz der ästhetischen Fragestellungen im 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert exemplarisch nach-

weisen; sie selbst ist auch unmittelbar Bestandteil der Auseinandersetzung, aus der die verschiedenen Konzeptionen der neuen Inszenierungsästhetik um 1900 hervorgegangen sind. Es erscheint deshalb wenig sinnvoll, die Theorie Wagners schon an dieser Stelle darzustellen; ihre kritische Erörterung gehört in den Zusammenhang der Theorien Appias und Craigs selbst und speziell in die Betrachtung der Theorie Appias, weil diese bekanntlich direkt von einer Kritik des Wagnerschen Gesamtkunstwerks ausgeht.

III

1) Unsere bisherigen Ausführungen haben gezeigt, daß das Problem der Inszenierung, wie es sich für Appia und Craig stellt, historisches Produkt ist - entstanden aus den besonderen gesellschaftlichen und ästhetischen Konstellationen des Theaters im 19. Jahrhundert; sie haben zugleich den geschichtsphilosophischen Zusammenhang verdeutlichen helfen, in welchem die ursprüngliche Konzeption des bürgerlichen Theaters, die auf der Vorstellung einer durch Subjektivität vermittelten Autonomie der Künste und insbesondere auf der Idee der autonomen Schauspielkunst beruhte, mit sich selbst in Widerspruch geriet und so als höheres Ziel die Idee des Inszenierungskunstwerks aus sich hervortrieb. Noch nicht bewiesen ist freilich die These, daß dieser Prozeß gerade bei Appia und Craig sich vollende, daß also bei ihnen der theoriegeschichtliche Wendepunkt zu fixieren sei. Dies wird sich aus ihren Theorien selbst erweisen müssen, die im folgenden für sich sprechen sollen. Da aber die qualitative Veränderung, die sie in die ästhetische Diskussion der Inszenierung gebracht haben, weder einfach dem Genie der beiden Autoren zuzuschreiben ist noch auch allein auf die abstrakte Notwendigkeit einer objektiven geschichtlichen Tendenz zurückgeführt werden kann, so muß zuvor ein kurzer Blick auf die besondere historische Situation geworfen werden, die jene Veränderung durch bestimmte, sehr konkrete Bedingungen ermöglicht hat. Erst dann kann es gelingen, die Konzeptionen Appias und Craigs nicht bloß als Höhepunkt und Abschluß einer langen Tradition, sondern auch als Durchgangspunkt und Beginn einer neuen Entwicklung zu begreifen und sie damit selbst der historischen Kritik zu unterwerfen. Zwei fundamentale Veränderungen im Theater des aus-

gehenden 19. Jahrhunderts sind es vor allem, auf die die Theorien Appias und Craigs reagieren: einerseits die in dieser Zeit durchgeführte gründliche Reorganisation des bühnentechnischen Apparats; zum anderen die aktuell gewordene Krise des traditionellen Dramas, die vorübergehend zur fast vollständigen Auflösung der klassischen dramatischen Form führt. Beide Erscheinungen hängen geschichtlich in der widerspruchsvollen Weise zusammen, die für die gesamte Entwicklung des Theaters im 19. Jahrhundert charakteristisch ist. Auf der einen Seite steht am Ende dieser Entwicklung ein perfekt funktionierender, auf den modernsten Stand der Technik gebrachter Theaterapparat, der allen Anforderungen der Produktion und Konsumtion gewachsen zu sein scheint; auf der anderen Seite bricht zusammen, was bis dahin als Rechtfertigung und innerstes Zentrum des Theaters gegolten hatte - das bürgerliche Drama und mit ihm die Grundlage der traditionellen Schauspielkunst. Die nachfolgende Theaterrevolution unternimmt den Versuch, diesen Gegensatz - den Konflikt zwischen dramatischer und theatralischer Produktion überhaupt - vom Theater aus aufzuheben; gleichzeitig finden auf der Seite der Dramatiker die ersten Bemühungen statt, das Drama zum Theater hin, d.h. den Widerstreit zwischen Drama und Theater durch das Drama selbst aufzulösen. Welche Stellung hier Appia und Craig einnehmen, wie dauerhaft und überzeugend ihre Lösungsversuche sind, da ihre Theorien doch in die aktuellste Zeit jener Krise fallen, kann sich erst am Schluß unserer Betrachtungen herausstellen. Zunächst gilt es, den unmittelbaren Einfluß der veränderten historischen Situation auf ihr theoretisches Werk zu erkennen. - Die technische Revolution des Theaters hatte sich sehr schnell und relativ unauffällig in der Zeit zwischen 1880 und 1900 vollendet; sie erstreckte sich auf alle Zweige des Bühnenapparats, auf die Anlage des Bühnenhauses ebenso wie auf die Verwandlungsmaschinerie und die Beleuchtung. Ihr mußte nicht nur sogleich die primitivere Mechanik der Kulissenbühne, sondern über kurz oder lang auch deren künstlerisches Aquivalent - das gemalte Bühnenbild - zum Opfer fallen. Die auf statische Lichtverhältnisse eingestellte Dekorationsmalerei entsprach nicht mehr den dynamischen Möglichkeiten, die durch das elektrische Beleuchtungsverfahren geschaffen worden waren; dem System des Kulissenwechsels trat überlegen eine Verwandlungstechnik gegenüber, die durch die Kombination von Ober- und Untermaschinerie, Bühnenwagen, Drehbühne etc. über unend-

lich viele Möglichkeiten szenischer Variation verfügte und zugleich mit jeder ihrer Bewegungen dem Illusionsprinzip der gemalten Scheinräume widersprach. Allein eine Erfindung wie die Drehbühne zeigt die Unvereinbarkeit der neuen Technik mit dem traditionellen Dekorationsschema, das ja um des illusionistischen Effekts der Malerei willen eine feste Position der Kulissen wie auch der Zuschauer voraussetzen mußte. Schon im naturalistischen Theater hatte sich aus diesen Gründen der Übergang vom gemalten zum gebauten Bühnenbild vollzogen, jedoch nur partiell und immer noch im Zeichen des Guckkasteneffekts, der statisch-malerischen Bildwirkung. Umfassende künstlerische Konsequenzen zogen erst Appia, Craig und die nachfolgenden Theaterreformer, die mit der veralteten Bühnentechnik auch das konventionelle Bühnenbild endgültig verabschiedeten. Die Wege, auf denen sie die Grundlinien der neuen Szenengestaltung entwickelten, und die Anteile, die dabei auf die praktischen Leistungen Appias und Craigs speziell entfallen, sind bekannt. Für das Verständnis ihrer Theorien ist entscheidender, daß sie historisch an einem Indifferenzpunkt stehen, an welchem die alte Szenerie nicht mehr möglich, die neue in ihrer vollen Gestalt noch nicht vorhanden war. Nur so wird verständlich, daß sie die formalen Bedingungen des Bühnenbildes - nun im Funktionszusammenhang der Inszenierung - neu definieren konnten. - Komplizierter und weniger unmittelbar ist das Verhältnis der neuen Inszenierungstheorie zu den Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik, in der sich die seit der Romantik andauernde Krise des Dramas so sehr zuspitzte, daß nicht nur die Gesamtheit der dramaturgischen Erfahrungen und Grundsätze des 19. Jahrhunderts, sondern die Möglichkeit des Dramas schlechthin in Frage gestellt wurde. Bereits im naturalistischen Drama war in einzelnen Fällen, etwa bei Arno Holz, die Auflösung der dramatischen Form bis zu dieser Grenze vorgeschritten. Doch erst das symbolistische Drama räumte mit der klassischen Dramaturgie grundsätzlich auf, indem es deren wesentlichste Bestimmungen - die Finalität der Handlung, den perspektivischen Zusammenhang der dramatischen Situationen, den Dialog und die psychologische Einheit der Charaktere - ganz beseitigte oder auf ein kaum noch erkennbares Minimum reduzierte. In den frühen Dramen Maeterlincks geschieht nichts mehr, was sich nach herkömmlichen Kriterien als Handlung bezeichnen ließe; es entwickeln sich weder Charaktere noch zwischenmenschliche Konflikte; die dramatischen Personen er-

scheinen wie abgeblaßte Gespenster der vormals autonom gesetzten menschlichen Subjekte, die nur dank ihrer menschlichen Autonomie als dramatische Charaktere sich hatten entfalten können; und wie schließlich die Unmöglichkeit der menschlichen Verständigung geradezu zum Thema gemacht wird, so zerfällt als letzte strukturelle Bedingung der traditionellen dramatischen Form auch der Dialog(37). Spätestens hier wird es unmöglich, den Begriff "Drama" als selbstverständlichen, identischen Inhalt aufzufassen und die radikale Entwicklung des neuen Dramas als bloße Variation oder moderne Version der alten Dramaturgie zu erklären. Eben dies aber - die Hinfälligkeit des klassischen Dramenbegriffs - bildet wieder die Voraussetzung, von der Appia und Craig, ohne sich bewußt oder ausschließlich auf die zeitgenössische dramatische Produktion zu beziehen, als Inszenierungstheoretiker ausgehen. Erst die substantielle Auflösung des Dramas - und in ihrem Gefolge notwendig auch die Zerstörung des subjektiven Autonomieanspruchs der Schauspielkunst - gibt ihnen die Möglichkeit, das theatralische Kunstwerk gleichsam aus den wieder flüssig gewordenen Materialien der Künste neu zu konzipieren.

2) In einer Hinsicht bleiben Appia und Craig freilich ganz dem traditionellen ästhetischen Denken verpflichtet, und dieser konservative Zug ist für das Zustandekommen ihrer Theorien ebenso entscheidend wie die revolutionäre Haltung, die sie sonst gegenüber dem bestehenden Theater einnehmen. Während sie auf der einen Seite alle verbindlichen Normen der traditionellen Dramaturgie, der Schauspielkunst, des Bühnenbildes etc. außer Kraft setzen und die Eigengesetzlichkeit dieser Bereiche grundsätzlich in Zweifel ziehen, halten sie auf der anderen Seite an der Auffassung fest, daß jedes Kunstwerk ein geschlossenes und harmonisches Ganzes sei, in welchem Form und Inhalt, Gestalt und Idee als vollkommene Identität sich darstellen müßten. Gerade aus diesem klassischen Kunstbegriff legitimiert sich in letzter Instanz ihre Kritik an der traditionellen Theaterästhetik, der sie zum Vorwurf machen, daß sie auf die Totalität des theatralischen Kunstwerks niemals habe reflektieren können, weil sie von dem je eigenen Totalitätsanspruch der einzelnen Künste ausgegangen sei und deren Autonomie nicht zugunsten der höheren Einheit der Inszenierung aufgelöst habe. Sie selbst hingegen glauben dieser Anforderung gerecht zu werden, indem sie, von den elementaren materiellen Gegebenheiten der theatralischen Künste ausgehend,

die Frage nach den Bedingungen a priori für deren Synthese stellen. Für die späteren Theaterreformer und überhaupt für die künstlerische Avantgarde nach 1910 verliert diese transzendentale Frage ebenso wie die Vorstellung von der absoluten Harmonie des Kunstwerks ihre zwingende Kraft. Die verschiedenen futuristischen, dadaistischen, surrealistischen, expressionistischen Splittergruppen, die das Erbe der ersten Generation der Theaterreformer unter sich verteilten, waren bei aller Divergenz doch gerade in ihrer gegen die bürgerliche Ästhetik des harmonisch-geschlossenen Kunstwerks gerichteten Haltung einig. Und auch die großen Einzelgestalten der zweiten revolutionären Phase sahen nur noch im Experiment die Möglichkeit, Bruchstücke jener ästhetischen Harmonie zu retten, die Appia und Craig in ihrer Konzeption des absoluten Inszenierungskunstwerks sichergestellt glaubtem. Doch ist auch dieses Bild ambivalent; der hermetisch geschlossene Problemkreis Appias und Craigs, der sie zu Musterbeispielen des Ästhetizismus macht, läßt ihre Theorien am meisten der Geschichte verfallen erscheinen und hebt sie doch zugleich als singuläre Versuche einer transzendentalen Ästhetik des Theaters aus dem geschichtlichen Kontinuum heraus. Ihre individuelle Leistung besteht darin, daß sie jenen Problemkreis nach allen Seiten hin bis zum Rande durchschritten und - um dies bedeutende Wort aus einem anderen, jedoch nicht fremden Zusammenhang auf sie anzuwenden - "allein kraft kompromißloser Konsequenz die ihren Werken innewohnenden Impulse so weit trieben, bis sie als Ideen der Sache selbst lesbar wurden"(38).

Adolphe Appia - Die Inszenierung als Funktion der Musik

I

Das theoretische Hauptwerk Adolphe Appias, das im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen stehen wird, ist zwischen 1892 und 1897 entstanden und 1899 in deutscher Übersetzung unter dem Titel "Die Musik und die Inscenierung" erschienen(1). Es bezeichnet in der Gesamtproduktion Appias den Abschluß des Frühwerks, den Höhepunkt und die Überwindung einer intensiven, über ein Jahrzehnt sich erstreckenden Auseinandersetzung mit den Musikdramen Richard Wagners. Mehrere vollständig ausgearbeitete Regiebücher und mit Bühnenbildentwürfen versehene Inszenierungsmodelle für den "Ring", "Die Meistersinger", "Parsifal" und "Tristan und Isolde" sind die praktischen Ergebnisse dieser Periode; eine 1895 veröffentlichte Broschüre "La mise en scène du drame Wagnérien" bildet das erste theoretische Resumé. Diese früheste Reformschrift Appias enthält im Kern schon die wichtigsten gedanklichen Ergebnisse des Hauptwerks von 1899; sie braucht als Vorstudie jedoch nicht eigens erörtert zu werden, weil ihr theoretischer Gehalt dem der späteren Schrift völlig entspricht, ohne ihr in der Systematik der Durchführung nahezukommen. In "Die Musik und die Inscenierung" löst sich zum ersten Mal die kunsttheoretische Diskussion Appias weitgehend vom praktischen Problem der Wagner-Inszenierung. Appia legt hier bereits Wert auf die Feststellung, daß seine ästhetische Konzeption zwar ohne Wagner nicht hätte entstehen können, daß die einzelnen Wagnerschen Musikdramen aber als exemplarische Objekte oder Modellfälle für seine Theorie nicht in Betracht kommen könnten; in die gleiche Richtung weisen Überschrift und Inhalt des Kapitels über "Das Wort-Tondrama 'ohne' Richard Wagner"; die konkreten Vorschläge zur Reform der Wagner-Inszenierung sind vollends in den Anhang des Buches gerückt. Auch in der Praxis entfernt sich Appia seit etwa 1900 mehr und mehr von den Wagnerschen Werken und von seinen eigenen frühen Inszenierungslösungen. 1903 eröffnet eine Pariser Mäzenin ihm erstmals die Möglichkeit, seine Inszenierungsideen auf der Bühne, wenn auch nur im Rahmen einer Liebhabervorstellung, zu realisieren; Appia läßt den ursprünglichen Plan einer Wagner-Aufführung fallen und inszeniert stattdessen Teile aus Schumanns "Manfred" und Bizets "Carmen". Die Bühnenbilder dieser Pariser Privataufführung unterscheiden sich bereits wesentlich durch ihre stärker architektonisch ausgebildete,

geometrisch-abstrakte Raumgliederung von der Raumgestaltung der frühen Wagner-Dekorationen. Im folgenden Jahr veröffentlicht Appia in "La Révue" einen großen Aufsatz "Comment réformer notre mise en scène?", in dem er seine Reformpläne abermals darlegt, nun aber zum ersten Mal auch auf die Inszenierung des gesprochenen Dramas bezieht. 1906 tritt Appia mit Emile Jaques-Dalcroze in Verbindung, der in diesem Jahr in Genf mit öffentlichen Lehrgängen für Eurhythmie beginnt und sich um die systematische Grundlegung einer "Rhythmischen Gymnastik" bemüht. Die Zusammenarbeit mit Dalcroze eröffnet die zweite Periode im Werke Appias. 1909/10 entwirft er für Dalcroze eine Folge von "Rhythmischen Räumen", Raumkompositionen, in denen sich stilistisch die mit der Pariser Aufführung begonnene Entwicklung, der Übergang von den malerisch-atmosphärischen Bühnenbildern der Wagner-Periode zu kubisch-geometrischen Bühnenarchitekturen klassizistischer Prägung vollendet. Als 1911 in Hellerau die "Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze" begründet wird, gehört Appia neben Dalcroze, dem Regisseur W.Dohrn und dem Beleuchtungsexperten A.Salzmann zu den ständigen Mitarbeitern dieses Instituts. Seine bedeutendsten Leistungen in Hellerau sind die Bühnenbilder zu einer Aufführung von Claudels "Verkündigung"(1913) sowie seine Regiebeiträge und Dekorationen zur Inszenierung von Glucks "Orpheus"(1915), die internationales Aufsehen erregt und Hellerau zum Treffpunkt der berühmtesten Theaterleute jener Jahre macht. Die Zahl der Veröffentlichungen - hauptsächlich Beiträge zum Hellerauer Jahrbuch "Der Rhythmus" - ist in dieser Zeit gering. Dennoch setzt Appia seine theoretischen Studien über dies ganze Jahrzehnt fort. Sie führen zu dem 1921 veröffentlichten Buch "L'Oeuvre d'Art vivant", das als das zweite theoretische Hauptwerk Appias zu betrachten ist, obwohl es selbst im Avantgardetheater weit geringere Wirkung gehabt hat und im Gedankengang weniger konsequent ist als "Die Musik und die Inscenierung". Appia versucht in diesem späten Werk, seine Inszenierungskonzeption für das Wort-Tondrama mit der für das literarische Drama auf einen Nenner zu bringen und die Schwächen der ursprünglichen Konzeption zu beseitigen, ohne die Gesamtanlage des Systems entscheidend zu verändern; mit den problematischen Stellen der ursprünglichen Konzeption aber entschärft er auch deren fruchtbarste Gedanken. Wir werden auf die Unterschiede zwischen der frühen und der späten Fassung der Kunsttheorie Appias am Ende dieses Kapitels zu-

rückkommen und nach hermeneutischem Verfahren zeigen, daß die Beschränkung auf das frühe Werk, die wir uns auferlegen, in der theoretischen Beschaffenheit der Schriften selbst ihre Rechtfertigung erfährt. Im Umkreis von "L'Oeuvre d'Art vivant" sind noch verschiedene kleinere Schriften, Reden und Essays zu erwähnen, die zum grösseren Teil bis heute unveröffentlicht geblieben sind(2); von ihnen gilt jedoch erst recht, daß sie die theoretische Qualität und die historische Bedeutung der frühen Schrift nicht mehr erreichen. Das praktische Werk Appias wird beschlossen durch drei Inszenierungen, an denen er als Bühnenbildner maßgeblich beteiligt ist. 1924 entwirft er, dem Ruhme seiner frühen Wagner-Arbeiten verpflichtet, die Dekorationen für Toscaninis Aufführung des "Tristan" an der Mailänder Scala. Im selben Jahr übernimmt er die Szenengestaltung für die von Oskar Wälterlin am Basler Stadttheater geplante "Ring"-Inszenierung, von der aber nur "Rheingold" und "Die Walküre" zur Aufführung gelangen. Aus den letzten Lebensjahren stammen neben zahlreichen Bühnenbildentwürfen ein Regiebuch für "Lohengrin" und ein mit Skizzen versehener Inszenierungsplan für Goethes "Faust". Von diesen Arbeiten ist nur die letzte zusammenhängend veröffentlicht worden.

Das methodische Verfahren der folgenden Analyse richtet sich nach der Schwierigkeit, den Text Appias, d.h. den theoretischen Teil seines Buches, der das Konzentrat seines ästhetischen Systems enthält, zu dechiffrieren. Die Geschlossenheit und formale Strenge dieses Systems, in welchem die Vernachlässigung eines einzigen Gedankenschritts die falsche Rezeption der ganzen Konzeption bedeuten würde, zwingt auf der einen Seite zu einer weitgehenden Assimilation an den theoretischen Aufbau des Werkes selbst. Dieselbe hermetische Geschlossenheit macht es auf der anderen Seite notwendig, die historischen Impulse, die hinter der scheinbar unangreifbaren Gesetzmäßigkeit des Appiaschen Denkens stehen, zum Vorschein zu bringen und so die Momente der historischen Kritik schon in der Darstellung erkennbar werden zu lassen. Es wird sich daher in unserer Untersuchung, obwohl sie den darstellenden Teil vom kritischen trennt, um ein kombiniertes Verfahren von textimmanenter und historischer Betrachtung handeln müssen. Ganz im Gegensatz zur Craigschen Theorie, bei der das Darstellungsproblem darin besteht, die extensiv auseinanderstrebenden Gedanken zum Modell zu vereinigen, ist es die Schwierigkeit der Appia-Rezeption, das homogene Denksystem seiner Theorie kritisch

aufzusprengen. Daß die Unterschiede im formalen Charakter beider Theorien im Grunde auf inhaltlichen Unterschieden beruhen, die ihrerseits schon Anzeichen einer historischen Veränderung in sich tragen, wird sich erst am Ende der ganzen Arbeit herausstellen.

II

1) Appia definiert das Theater ästhetisch als dramatische Kunst und wendet sich grundsätzlich gegen jede gedankliche Trennung von Theater und Drama. In seiner Definition bedeutet "Drama" das für die Aufführung geschaffene Werk, das nicht schon durch seine poetischen Qualitäten, sondern erst durch die Darstellung auf der Bühne ästhetische Gültigkeit gewinnt. Die Inszenierung wird in diesem Sinne als Formbestandteil des dramatischen Kunstwerks verstanden. Dies ist die eine der beiden Voraussetzungen, die für die Theorie Appias - auch in deren späteren Phasen - von konstitutiver Bedeutung sind. Die andere Voraussetzung besteht in der prinzipiellen Erwägung, "daß der erste, ursprüngliche Schöpfungsgedanke jedweden Kunstwerkes - vom Einfluß des 'Milieu' abgesehen - in einem einzigen Gehirn entsteht, also die Kunstbethätigungen, welche notwendig werden, um ihn mitzuteilen, nicht gleichzeitig unter verschiedenen Individuen verteilt werden können, da alle jene Bethätigungen dem gleichen ursprünglichen Schöpfungsgedanken entquellen müssen"(3). Beide Voraussetzungen enthalten, für sich betrachtet, nichts Ungewöhnliches und scheinen frei von theoretischer Willkür. Die erste steht den Grundsätzen der traditionellen Theaterästhetik, in der die Zusammengehörigkeit von Stück und Aufführung ein ganz selbstverständlicher und unproblematischer Gedanke war, sogar näher als denen des späteren Avantgardetheaters, für das seit Craig die Befreiung vom vorgegebenen literarischen Drama zur immer radikaleren Forderung wurde. Auch die zweite Voraussetzung formuliert offenbar nur neu, was als eine Grundtatsache der gesamten philosophischen Ästhetik der Neuzeit galt: die subjektive Freiheit und Autonomie des Künstlers. Die Schwierigkeit ergibt sich für Appia erst aus der konsequenten Verbindung beider Prämissen; seine theoretische Exposition beruht auf der Einsicht, daß diese Verbindung unerläßlich, unter den Bedingungen des traditionellen Theaters aber höchst problematisch und sogar

unmöglich sei. Der Dramatiker, so lautet der Gedankengang Appias, ist zwar zum Künstler des Theaters berufen, weil in ihm jener "erste, ursprüngliche Schöpfungsgedanke" entsteht, aber er ist nicht autonom; er "vermag seinem Schaffen nicht selbst die endgiltige Form zu verleihen"(4). Das Kunstwerk, das er hervorbringen will, befindet sich nur so lange unter seiner Kontrolle, bis er den Text geschrieben hat; dann übergibt er diesen Text dem Schauspieler, dem Bühnenbildner, dem Regisseur, die vollenden müssen, was er begonnen hat. Er besitzt nicht die Möglichkeit, die szenische Form des dramatischen Kunstwerks so zu fixieren, daß der Text ohne fremde Willkür, ohne die Kunstbetätigungen des Schauspielers, des Regisseurs und des Bühnenbildners auf die Bühne übertragen werden kann. Weder Hinweise im Dialog noch szenische Bemerkungen vermögen dies zu leisten. Allenfalls scheinen in einer exakten Beschreibung des Schauplatzes dem Bühnenbildner verbindliche Anordnungen gegeben werden zu können. Durch keine Regiebemerkung aber kann der Dramatiker den zeitlichen Ablauf der Aufführung regeln; er besitzt kein technisches Mittel, um die Dauer der worte, die Länge der Pausen, die Schnelligkeit der Sätze genau zu bestimmen; der Kunst des Schauspielers ist es überlassen, Tempo und Rhythmus der Handlung so zu gestalten, wie es der Wille des Autors gewesen sein könnte. Ebensowenig vermag der Dramatiker die Intensität des Ausdrucks in Wort und Gebärde festzulegen. Auch hier ist die eigenständige Leistung des Schauspielers vonnöten, um den Entwurf des Dramatikers formal zu vollenden. Die ältere ästhetische Theorie des Theaters sah denn auch in dieser 'Unvollkommenheit' des Dramas die ästhetische Legitimation der Schauspielkunst und ihre eigene Rechtfertigung, sich auf den Schauspieler als auf das eigentliche künstlerische Subjekt des Theaters zu beschränken; darum vermochte sie aber auch, je weiter die Entwicklung des Theaters im 19. Jahrhundert voranschritt,desto weniger die objektiven Widersprüche aufzulösen, die sich aus der Vielzahl der tatsächlich am theatralischen Kunstwerk beteiligten Künstler und deren wachsender Spezialisierung ergaben. Im späten 19. Jahrhundert hatten diese Widersprüche, wie wir gesehen haben, zu einem Dilemma geführt, vor dessen Bewältigung die traditionelle Schauspielertheorie vollends versagte. In diesem Dilemma, in dem Konflikt zwischen den Autonomie- und Herrschaftsansprüchen der einzelnen Künste, liegt der historische Ursprung und die theoretische

Grundfrage der Inszenierungsästhetik, für die die Auflösung jener Autonomieansprüche zugleich die Suche nach dem neuen künstlerischen Subjekt des Theaters ist. Bewußt wird diese Problematik - nach den vergeblichen Versuchen einer deskriptiven Inszenierungstheorie - erst bei Appia, der die Frage nach dem künstlerischen Subjekt durch seine Voraussetzung radikalisiert, "daß ein Kunstwerk sich seine Gesamtwirkung nur dann ungetrübt erhalten kann, wenn es kein Element in sich schließt, das nicht ganz und unmittelbar in der Gewalt seines Schöpfers liegt"(5). Indem Appia das Theater als dramatische Kunst begreift und kompromißlos an der Einheit von Drama und Theater festhält, ergibt sich für ihn die allen Erfahrungen des neueren Theaters widersprechende Konsequenz, daß nur der Dramatiker als autonomer Künstler des Theaters, folglich auch als alleiniger Autor der Inszenierung in Frage kommen könne. Seine Frage lautet also: Wie kann der Dramatiker die szenische Form, die integrierender Bestandteil des dramatischen Kunstwerks sein muß, aus seinem ursprünglichen Schöpfungsgedanken gesetzmäßig hervorgehen lassen? Wie kann in seiner Hand die Inszenierung zum Formelement und unmittelbaren Ausdrucksmittel des Dramas werden? Die Frage umschließt nicht nur ein technisches Problem, so als ob dem Dramatiker allein das praktische Werkzeug fehlte, um seine Inszenierungsvorstellung verbindlich mitzuteilen. In diesem Falle wäre das Problem gelöst, sobald der Autor die Inszenierung selbst in die Hand nähme und ein Aufführungsmodell festlegte. Er würde dann jedoch nicht mehr als Dramatiker, sondern als Regisseur, als Interpret seines ursprünglichen Schöpfungsgedankens handeln und wohl durch seine Person, d.h. subjektiv, nicht aber in seinem Werk, d.h. objektiv, die gewünschte Einheit von dramatischer und szenischer Form herstellen. Gerade dies aber ist gemeint, wenn Appia von der Inszenierung als dramatischem Ausdrucksmittel spricht(6): Dem Werk selbst muß als Bestandteil der Handlung ein Prinzip innewohnen, das die Inszenierung unmißverständlich aus sich hervor treibt. Damit wendet Appia seine Aufmerksamkeit vom Dramatiker, den er als künstlerisches Subjekt des Theaters stets voraussetzt, auf das dramatische Werk. Nicht im individuellen Vermögen oder in einem bloß technischen Verfahren des Dramatikers liegt die Lösung des Problems der künstlerischen Autonomie, sondern in der formalen Struktur des Werkes selbst, nämlich in einem Dramentypus, der von sich aus das synthetische Prinzip enthält, welches Drama

und Inszenierung zusammenbindet. Wenn Appia also die Forderung aufstellt: "Damit ... die Inscenierung als wesentlicher, d.h. dem Drama unerläßlicher Bestandteil diesem einverleibt werden könne - damit sie den Rang eines Ausdrucksmittels zu bekleiden imstande sei - bedarf sie eines ordnenden Princips, welches, aus dem ursprünglichen Schöpfungsgedanken hervorgehend, die Inscenierung ausdrücklich vorschreibt, ohne nochmals durch den Willen des Dichters hindurchzugehen"(7), so ist damit ausgedrückt, daß es sich um ein anderes Drama handeln muß als um das konventionelle literarische Drama des 19. Jahrhunderts, in dem gerade kein vermittelndes Prinzip zwischen dramatischer und szenischer Form vorhanden war.

2) Das ordnende Prinzip, welches - dem Werk immanent - dem Dramatiker die Autonomie über die szenischen Mittel verleiht, sieht Appia gegeben in der Musik. Wenn die Musik, so lautet seine These, durch ihre Verbindung mit dem dramatischen Wort zum Ausdrucksmittel des Dramas wird, dann kann auch die Inszenierung, sofern sie aus den Proportionen der Musik hergeleitet wird, zum dramatischen Ausdrucksmittel werden. Nur im Musikdrama, in dem die Musik notwendiger Formbestandteil der dramatischen Konzeption ist und ausschließlich den Zwecken des Dramas dient, ist auch die Einheit von dramatischer und szenischer Form a priori gewährleistet. Mit dieser Behauptung legt Appia seinen Begriff des dramatischen Kunstwerks auf das Musikdrama fest: nicht aber, weil es ihm in einem einfachen empirischen Sinne um die Inszenierungsbedingungen des Musikdramas zu tun ist, sondern weil er im Musikdrama die einzige und letzte Möglichkeit für die formale Übereinkunft von Drama und Inszenierung erkennt. Dieser Unterschied kann nicht scharf genug betont werden, zumal von der Kritik immer wieder der Vorwurf erhoben worden ist, daß Appia sich leider auf den Spezialfall des (Wagnerschen) Musikdramas beschränkt und seiner Theorie damit sehr enge Grenzen gesetzt habe. Tatsächlich ist diese Theorie aber nur darum für das gesprochene Drama untauglich, weil sie selbst im gesprochenen Drama ein untaugliches Objekt sieht, das den strengen Anforderungen einer ästhetischen Subjekt-Objekt-Beziehung nicht genügt. Die Ausschließlichkeit, mit der Appia das Musikdrama in den Mittelpunkt seiner Erörterung stellt, beruht also keineswegs auf einer zufälligen Entscheidung oder privaten Vorliebe. Sie bezieht sich auch nicht auf ein bestimmtes historisches Objekt, etwa das Wagnersche Musikdrama; so wenig Appia

den "suggestiven Einfluß" der Wagnerschen Werke auf seine eigene Konzeption leugnet, so entschieden verwahrt er sich dagegen, diese Werke als Beispiele für seine Theorie gelten zu lassen. Das "Wort-Tondrama" Appias ist kein bereits vorhandenes Kunstwerk, dessen Übertragung aufs Theater erforscht werden soll, sondern ein Modell, durch dessen gedachte Struktur die Vermittlung von Drama, Musik und Inszenierung allererst ermöglicht werden soll. Daß der Einfluß Wagnerscher Ideen, wo er sich theoretisch ausgewirkt hat, gerade den schwächsten Punkt im System Appias bildet, wird sich später erweisen, erkennbar werden aber auch bereits, wenn wir uns der Frage zuwenden, wie Appia seinen Begriff des "Wort-Tondramas" spezifiziert. Für die systematische Betrachtung ist diese Frage wichtig, weil Appia im Verhältnis von Drama und Musik den Schlüssel für das Verhältnis von Musik und Inszenierung sieht.

"Die Musik an sich und durch sich allein drückt niemals die Erscheinung aus, sondern das innere Wesen der Erscheinung"(8). Dieser Satz, den Appia seinem Buch als Motto voranstellt, bildet das Schopenhauersche Fundament, auf dem sich Appias, aber auch Wagners ästhetische Konzeption vom Musikdrama im folgenden Sinne aufbaut: Während die Sprache von den Zuständen und Bewegungen der menschlichen Seele nur äußere Reflexe, Symptome und Wirkungen mitzuteilen weiß und über den Verstand das Gefühl anspricht, ist die Musik unmittelbarer Ausdruck der Seelenbewegungen und wendet sich an das Gefühl ohne alle Vermittlung des Begriffs. Zugleich bleibt sie als Erscheinung unfaßbar, d.h. sie vermittelt die Willensbewegungen und Gefühle gänzlich allgemein, ohne sie je gegenständlich werden zu lassen - "in abstracto und ohne alle Besonderung"(9). Auch dies hatte bereits Schopenhauer ausgesprochen: "Die Musik vermag zwar aus eigenen Mitteln jede Bewegung des Willens, jede Empfindung auszudrücken; aber durch die Zugabe der Worte erhalten wir nun überdies auch noch die Gegenstände dieser, die Motive, welche jene veranlassen"(10). Damit ist der Gedanke formuliert, von dem Wagner direkt auf das Musikdrama schließt: Die Sprache ist, für sich betrachtet, des Gefühlsausdrucks nicht mächtig, und der Musik fehlt die Möglichkeit, aus eigener Macht den Gegenstand ihres Ausdrucks zu vermitteln. In der Verbindung mit der Sprache aber wird die Musik der dramatischen Handlung, d.h. der äußeren Gegenstände und Motive der Handlung teilhaftig, und durch die Musik vermag das Wort am inneren Leben des Dramas, an der Empfindungs- und Gefühlswelt der dramatischen Perso-

nen teilzunehmen. Hier liegt nicht zuletzt der Unterschied zwischen Musikdrama und Oper, den Wagner dahin charakterisiert, daß in der Oper "ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel"(11) gemacht sei: Im Musikdrama ergänzen sich Wort und Musik allein zum Zwecke des Dramas, indem die Sprache die äußere, die Musik die innere Welt der dramatischen Handlung aufschließt. - In ganz entsprechender Weise ist Appias Begriff des Wort-Tondramas zu verstehen: "Der bloße Wort-Dichter", so heißt es bei ihm, "wendet sich zunächst an unsern Verstand und erst indirect durch Vermittlung des Verstandes an unser Gefühl. Sein Drama gewinnt also erst organisches Leben durch ein unausgesetztes Rekonstituieren und Ergänzen seitens des Zuschauers. Dies ist nicht die Folge analytischen Zerlegens der vom Dramatiker angewandten Mittel, sondern es ergiebt sich einfach aus der Thatsache, daß durch Wort und Gebärde die dramatische Handlung einzig von ihrer Außenseite, die Seelenvorgänge nur in ihren äußeren Ergebnissen, ihren Symptomen, dargestellt werden könne, und also der Zuschauer den Rückschluß auf den wesentlichen Teil des Dramas selbst zu vollziehen hat. Nun liefert uns das Alltagsschauspiel des Lebens auch nur den äußeren Anschein der Dinge; wir sind demnach an jene Rekonstituierungsarbeit gewöhnt, sie ist uns zu etwas ganz Unbewußtem geworden. Deshalb können wir am organischen Leben des gesprochenen Dramas vollen Anteil nehmen, ohne die Rolle zu ahnen, die wir selbst dabei spielen. - Dagegen stellt uns der Wort-Tondichter, dank der Musik, nicht mehr bloß die nach außen tretenden Ergebnisse der seelischen Vorgänge dar, nicht mehr bloß den Außenschein des im Drama enthaltenen Lebens, - nein, er giebt uns diese seelischen Vorgänge selber, jenes Leben in seiner vollen innerlichen Wirklichkeit, so wie wir es nur in der tiefsten Tiefe unseres Wesens zu erfassen vermögen. Jetzt bedürfen wir Zuschauer jener Rekonstituierungsarbeit nicht mehr: jede einzelne handelnde Person stellt sich uns dar als wir selbst, als unser eigenes Ich; nur tritt die eine mehr, die andere weniger hervor, je nach dem Grade des ihr zufallenden dramatischen Interesses"(12). Bis zu diesem Punkt, der das Wort-Tondrama allerdings nur in dem betrifft, was es als musikalisch-poetische Konzeption ist, stimmt Appia mit Wagner vollkommen überein: Auch für Appia beruht diese Konzeption auf dem antagonistisch verstandenen Verhältnis von Ausdruck und begrifflicher Konvention; auch für ihn

treten beide Prinzipien, zur dramatischen Einheit vermittelt, als Funktionen der Handlung in Erscheinung; auch in seiner Sicht erschließt die Musik den "wesentlichen Teil des Dramas", während die Sprache allein der begrifflichen Vergegenständlichung des musikalischen Ausdrucks dient und ihre poetische Eigenständigkeit einbüßt. Im Gegensatz zu Wagner fragt Appia aber nach den Konsequenzen, die sich aus dieser Konstellation von Sprache und Musik, Ausdrucksform und intelligibler Form für die szenische Gestalt des Wort-Tondramas, für die Struktur der Inszenierung ergeben. Denn aus der Voraussetzung, daß die Inszenierung notwendiger Formbestandteil des dramatischen Kunstwerks sei, folgt für ihn zwingend, daß die gleichen ästhetischen Gesetze, denen die dramatische Form unterworfen ist, auch der szenischen Form zugrunde gelegt werden müssen. Den entscheidenden Mangel des Wagnerschen Werkes erkennt Appia darin, daß eben dieser Zusammenhang weder theoretisch noch praktisch hergestellt sei. In der Abhängigkeit Wagners von ganz zufälligen, aus der Theaterpraxis seiner Zeit gewonnenen Inszenierungsmaßstäben sieht Appia den Grund oder zumindest einen der Gründe, "welche diesen unvergleichlichen Offenbarer gehindert haben, die Konsequenzen seiner Schöpfung bis in die scenische Ausgestaltung seiner Dramen logisch durchzuführen"(13). Zugleich aber stellt er fest, daß der Widerspruch zwischen den dramatischen und den szenischen Intentionen Wagners auf die sprachlich-musikalische Struktur seiner Partituren selbst entstellend zurückgewirkt habe und daß gerade darum die Wagnerschen Werke keinen paradigmatischen Wert für die Inszenierung des Wort-Tondramas beanspruchen könnten. Appia fordert dagegen, daß die Inszenierung bis in alle Beziehungen zwischen Darsteller, Bühnenraum, Dekoration und Beleuchtung von denjenigen Ausdrucksgesetzen regiert werden müsse, die im Verhältnis von Sprache und Musik durch den ursprünglichen Schöpfungswillen des Dramatikers festgesetzt seien. Die Inszenierung soll nichts anderes sein als die Transposition dieser Ausdrucksgesetze ins Optische, als die räumliche Verkörperung dessen, was die Partitur nur unentfaltet, nur in der zeitlichen Dimension des Dramas enthält.

Der Gedanke, der es Appia ermöglicht, diese Forderung theoretisch einzulösen, hat in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt, ist aber für das Musikdrama und dessen Inszenierung ohne alle Folgen geblieben. Er beruht auf der Einsicht,

daß die Musik nicht allein Ausdruck reiner Innerlichkeit und unmittelbares Abbild menschlicher Empfindungen sei, sondern zugleich Produkt rationaler Konstruktion - Ergebnis nicht nur absoluter Subjektivität, sondern auch physikalischer Naturgesetze und technischen Kalküls. Schon in der Romantik ist dieser Doppelcharakter der Musik bemerkt und zur Allegorie des Geheimnisses aller romantischen Kunst erhoben worden. So hat Wackenroder, der als vergessener Prophet jener bei Schopenhauer, Wagner und Nietzsche gipfelnden Metaphysik der Musik betrachtet werden kann, die Musik "ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen" genannt und von der "unerklärlichen Sympathie" gesprochen, die sich "zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens offenbart" habe(14). Bei Schopenhauer wird die "Verbindung der metaphysischen Bedeutung der Musik mit dieser ihrer physischen und arithmetischen Grundlage"(15) bereits zum affirmativen Beleg für die Universalität der Musik als reiner Inkarnation des Willens: "Da nun ferner jenes Rationale und Irrationale in den Zahlenverhältnissen der Vibrationen unzählige Grade, Nüancen und Abwechselungen zuläßt; so wird mittelst seiner die Musik der Stoff, in welchem alle Bewegungen des menschlichen Herzens, d.i. des Willens, deren Wesentliches immer auf Befriedigung und Unzufriedenheit, wiewohl in unzähligen Graden, hinausläuft, sich in allen ihren feinsten Schattierungen und Modifikationen getreu abbilden und wiedergeben lassen"(16). Nicht nur jedoch in der historischen Linie, die sich auf Wagner zubewegt, auch in ganz anderen, entgegengesetzten philosophischen Traditionen kehrt die Feststellung dieses Sachverhaltes immer wieder. Am unbestechlichsten und mit dem größten Widerstand gegen eine Irrationalisierung des Problems findet sie sich in Hegels Ästhetik, wo die Musik als Gegensatz von absoluter Innerlichkeit des Ausdrucks und extremer Äußerlichkeit der quantitativen Tonverhältnisse und als Aufhebung dieses Gegensatzes verstanden wird. "Ihr Inhalt", so heißt es bei Hegel einerseits, "ist das an sich Subjektive, und die Äußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich bleibenden Objektivität, sondern zeigt durch ihr haltungsloses freies Verschweben, daß sie eine Mitteilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Inneren und Subjektiven getragen und nur für das subjektive Innere dasein soll"(17). Andererseits erkennt auch Hegel in der "Zurückführbarkeit (der Musik) auf bloße Quanta und deren

verständige, äußerliche Bestimmtheit"(18) die Eigenschaft der Musik, durch welche diese erst zur Organisation ihres Tonmaterials gelangt. Er vergleicht unter diesem Aspekt die Musik mit der Architektur und schlägt damit - obwohl in der ganz anderen Absicht, die Musik im System der Künste zu lokalisieren - ein Thema an, das für Appias Konzeption von entscheidender Bedeutung wird:"Auch in dieser Rücksicht kann die Musik näher mit der Architektur verglichen werden, welche ihre Formen nicht aus dem Vorhandenen, sondern aus der geistigen Erfindung hernimmt, um sie teils nach den Gesetzen der Schwere, teils nach den Regeln der Symmetrie und Eurhythmie zu gestalten. Dasselbe tut die Musik in ihrem Bereich, insofern sie einerseits unabhängig vom Ausdruck der Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältnissen beruhen, andererseits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt"(19). Den Doppelcharakter der Musik zugleich festhaltend und seine Aufhebung in der musikalischen Form fordernd, faßt Hegel als Ergebnis zusammen: "Bringt es nun die Architektur ... nicht weiter als zu einer Harmonie der Formen und zu der charakteristischen Beseelung einer geheimen Eurhythmie, so schlägt sich dagegen die Musik, da sie das innerste subjektive freie Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat, zu dem tiefsten Gegensatz dieser freien Innerlichkeit und jener quantitativen Grundverhältnisse auseinander. In diesen Gegensatze darf sie jedoch nicht stehenbleiben, sondern erhält die schwierige Aufgabe, ihn ebenso in sich aufzunehmen als zu überwinden, indem sie den freien Bewegungen des Gemütes, die sie ausdrückt durch jene notwendigen Proportionen einen sicheren Grund und Boden gibt ... "(20). Die Einheit der musikalischen Form, die bei Hegel durch Arbeit, d.h. durch den künstlerischen Produktionsprozeß selbst vermittelt ist, wird bei Appia als geleistete Synthese vorausgesetzt und theoretisch nicht weiter befragt; Appia sieht die Partitur fiktiv als gegeben an und fragt deshalb nicht nach den Gesetzen, die den Ausgleich der subjektiven und technisch-objektiven Prinzipien im Kunstwerk ermöglichen. Gleichwohl stützt er das, was er zur Vermittlung von Musik und Inszenierung sagt, auf einen dialektischen Begriff der musikalischen Form, ähnlich dem, den Hegel entwickelt. Der archimedische Punkt der Konzeption Appias liegt in der Hypothese, daß die Musik als ein auf quantitativen Tonverhältnissen beruhendes System imstande ist, die quan-

titativen Verhältnisse auch der Inszenierung verbindlich festzulegen und damit zugleich die musikalischen Ausdrucksbewegungen auf die optische Form der Inszenierung zu übertragen. Wie die Musik selbst Ausdruck und Zahl ist, so soll es die Inszenierung werden, indem sie die zeitlichen Proportionen der musikalischen Partitur in räumliche Proportionen umsetzt und mit den Maßverhältnissen auch die Ausdrucksqualitäten der Musik in bestimmter Form in sich aufnimmt. Die Vermittlung zwischen Musik und Inszenierung aber soll durch das musikalische Zeitmaß auf der einen, durch den Darsteller auf der anderen Seite geschehen.

3) Im gesprochenen Drama ist der zeitliche Verlauf der Aufführung Sache des Schauspielers. Der Dramatiker vermag zwar die Aufeinanderfolge der dramatischen Vorgänge festzulegen und deren ungefähres Zeitmaß dem Darsteller im Text zu suggerieren; über den endgültigen und genauen Verlauf entscheidet gleichwohl der Schauspieler allein, der die Dauer der szenischen Vorgänge nach der individuellen Auffassung seiner Rolle einrichtet und dem Spiel seiner Partner anpaßt. Im Wort-Tondrama dagegen bildet die Musik, vom theoretischen Standpunkt betrachtet, das absolute Zeitmaß der Inszenierung, und zwar das Zeitmaß, das der Dramatiker in seinem ursprünglichen Schöpfungsplan als dramatische Zeit selbst konzipierte. Die Musik bestimmt die Abfolge und Dauer der dramatisch-szenischen Vorgänge, und die Partitur fixiert dieses Zeitmaß mit mathematischer Präzision. Die unmittelbare Folge dieser Tatsache ist, daß der Darsteller nicht nur eines seiner Ausdrucksmittel, sondern geradezu die Voraussetzung für die freie und eigene Gestaltung der Rolle verliert; seine mimische Aktion hat sich mit choreographischer Strenge nach dem Tempo und Rhythmus der Musik zu richten; für eine selbständige Interpretation der Rolle bleibt ihm im wörtlichsten Sinne keine Zeit. In Appias Sicht ist diese rigorose Beschränkung der schauspielerischen Freiheit eine in der Struktur des Wort-Tondramas begründete positive Notwendigkeit, kein notwendiges Übel, das sich versehentlich miteinschleicht; sie entspricht seiner Voraussetzung, daß nur der Dramatiker, im dramaturgischen wie im szenischen Bereich, künstlerischer Autor sein dürfe, und steht damit in bewußtem Gegensatz zur traditionellen Auffassung der künstlerischen Autonomie des Schauspielers. Die Leistung der Musik ist es, daß diese Entmündigung des Schauspielers weder als ein Akt der Willkür in Erscheinung tritt

noch für den ästhetischen Haushalt des Dramas einen Verlust bedeutet: Da die Musik - nach Appias erkenntnistheoretischen Prämissen - das gesamte innere Leben des Dramas ausdrückt, ist sie auch die von den dramatischen Personen erlebte Zeit. Sie ist deshalb für den Darsteller kein seiner Rolle fremdes Zeitmaß, sondern muß von ihm als die Zeit selbst, in welcher die dramatische Person lebt, aufgefaßt werden. Die Unterwerfung unter das Gesetz der musikalischen Zeit ist ein Gebot seiner Rolle, wie sie vom Dramatiker von Anfang an konzipiert ist: "Die Musik ...", heißt es bei Appia, "setzt nicht nur das Zeitmaß und die Aufeinanderfolge der Vorgänge im Drama fest, sondern vom darstellerischen Standpunkt muß sie ... als die Zeit selbst betrachtet werden"(21). Die Konsequenzen, die sich hieraus sowohl für die dramatische Funktion des Darstellers, d.h. für den Inhalt seiner Darstellung, sein Verhältnis zur Rolle etc., als auch für seine szenische Funktion, d.h. für die formalen Beziehungen zwischen Darsteller und Bühne ergeben, werden im folgenden, da sie ebenso weitreichend wie kompliziert sind, ausführlich darzulegen sein. Was die dramatische Funktion des Darstellers betrifft, so ist schon jetzt ersichtlich, daß die Herrschaft des musikalischen Zeitmaßes eine grundsätzliche Veränderung im Gebrauch der darstellerischen Ausdrucksmittel nach sich ziehen muß. Denn mit der freien Verfügung über die Zeit verliert der Darsteller den Anhaltspunkt, durch den er sich im gesprochenen Drama stets an der empirischen Wirklichkeit, an seiner eigenen Erfahrungswelt orientieren konnte. Der ideale Zeitcharakter der Musik nötigt ihn zu einer choreographisch bestimmten rhythmischen Aktion, die ebenso "künstlich", ebenso "unrealistisch" ist wie sein Gesang(22) und mit einer Schauspielkunst, die sich als Nachahmung der Natur begreift, nicht mehr das geringste zu tun hat. Wir werden feststellen, daß Appia gerade in dieser Idealität und Künstlichkeit der Darstellung die szenische Transposition der musikalischen Ausdrucksbewegungen wiedererkennt und so seine These bestätigt sieht, daß nicht nur die quantitativen Grundverhältnisse, sondern auch die Ausdrucksgesetzte der Musik sich in der optischen Gestalt der Inszenierung niederschlagen. Was zweitens die Stellung des Darstellers im Inszenierungszusammenhang betrifft, so besteht seine Aufgabe eben darin, auch jene quantitativen Grundverhältnisse der Inszenierung festzulegen, und zwar, indem er das musikalische Zeitmaß in körperliche Bewegung umsetzt und

durch seine Bewegungen die Proportionen der szenischen Architektur gewissermaßen vorzeichnet. Die Partitur unterwirft die gesamte mimische Aktion des Darstellers dem zeitlichen Gesetz der Musik, und der Darsteller soll seinerseits die unbelebten Materialien der Bühne, den szenischen Raum, dem Gesetz seiner rhythmischen Aktion unterwerfen. Die Musik mißt die Bewegungen des Darstellers, und zugleich "messen die von der Musik festgesetzten Bewegungen des Darstellers den Raum, lassen das musikalische Zeitmaß gleichsam im Raum Gestalt gewinnen und bestimmen dadurch auch die Verhältnisse der gesamten übrigen Inscenierung"(23). So empfängt die Inszenierung in Appias Konzeption sowohl ihre Ausdrucksgesetze als auch ihre räumlichen Maßverhältnisse durch die Musik, jedoch indirekt, durch Vermittlung des Darstellers. Was dieser dem Drama gegenüber an Bedeutung einbüßt, indem er sich dem musikalischen Zeitmaß beugt, das gewinnt er durch dasselbe musikalische Zeitmaß im Hinblick auf die Inszenierung zurück: Ohne ihn gibt es keine organische Beziehung zwischen Musik und Bühne; ohne ihn ist im Wort-Tondrama keine Kommunikation zwischen dramatischer Zeit und szenischem Raum möglich.

Unter dem Einfluß der Musik wird, wie bereits angedeutet, dem Darsteller in Appias Wort-Tondrama eine grundsätzlich andere dramatische Funktion zuteil, als sie der Schauspieler im gesprochenen Drama zu erfüllen hatte. Die psychologische Interpretation der Rolle, die der Schauspieler leistete, indem er die Empfindungen der darzustellenden Charaktere vermittels seiner Gebärdensprache, seines physiognomischen Spiels, seiner sprachlichen Diktion usw. von innen nach außen übertrug, entfällt. Im poetisch-musikalischen Ausdruck, wie ihn die Partitur des Wort-Tondramas festlegt, ist das Seelenleben der dramatischen Personen bereits voll entfaltet, und es bedarf keiner mimischen Artikulation, um den psychologischen Inhalt der Rolle formal zu realisieren: " ... die Aufgabe, welche der Geschmeidigkeit und Anpassungsfähigkeit des Schauspielers im Wortdrama zufällt, besteht in der Genauigkeit, mit welcher er die Beziehungen zwischen dem Charakter des seelischen Vorgangs zu dem Charakter der ihn nach außen wiederspiegelnden Ergebnisse zu erfassen und festzustellen weiß ... Im Wort-Tondrama ist das Feststellen dieser Verhältnisse nicht mehr Sache des Darstellers. Das Aufsuchen der inneren Motive, die Beobachtung ihrer äußeren Reflexergebnisse, ihre tausenderlei Kombinationen, all dies geht den Wort-Tondichter an"(24). Was

der Darsteller zu gestalten hat, ist folglich nicht mehr die Rolle; diese empfängt schon in der Partitur ihre endgültige Form, und die einfache Gegenwart des Darstellers auf der Bühne genügt, um die Rollengestalt auch optisch in Erscheinung treten zu lassen. Zu gestalten ist vielmehr - und hier liegt die positive Bestimmung des Darstellers im Wort-Tondrama - der szenische Raum, durch Umsetzung des musikalischen Zeitmaßes in Bewegung. Oder um den Unterschied noch schärfer hervorzuheben: Der Darsteller ist, was seine aktive Betätigung angeht, nicht mehr Vermittler zwischen Dichter und Publikum im Medium der Rolle, sondern Vermittler zwischen Musik und Raum im Medium der Bewegung. Dies bedeutet für Appia keineswegs, daß der Darsteller seine raumgestaltenden Bewegungen unabhängig von der Rolle ausführt. In der Musik - dies eben macht ihren Doppelcharakter aus - fallen ja beide Komponenten zusammen: die subjektive, die das seelische Leben der dramatischen Personen unmittelbar zum Ausdruck bringt, und die technisch-quantitative, die der räumlichen Aktion des Darstellers durch das musikalische Zeitmaß Gesetz und Regel gibt; die Bewegungen, die der Darsteller im Raum beschreibt, sind zugleich Äußerungen der dramatischen Person, die er repräsentiert. Nimmt man hinzu, daß auch durch den Gesang der Darsteller mit dem Objekt seiner Darstellung stets verbunden bleibt, so zeigt sich, daß beide gar nicht anders denn als Einheit in Erscheinung treten können. Es ist aber festzuhalten, daß das Verhältnis des Darstellers zur Rolle ein durchaus passives ist und daß der ganze Bereich der schöpferischen Interpretation, durch den die Schauspielkunst als selbständige Kunst sich konstituierte, dem Darsteller verschlossen bleibt. Der letztere darf nicht nur keine eigene Auffassung der Rolle haben, sondern muß auch auf jede Einfühlung und Autosuggestion verzichten; seine Stellung im Wort-Tondrama gebietet, daß er den "höchstmöglichen Grad von 'Entpersönlichung' erreicht" (25). Nur scheinbar stimmt Appia in diesen letzten Forderungen mit jenen Theoretikern der Schauspielkunst überein, die sich, wie wir am Beispiel Riccobonis, Diderots, Coquelins u.a. gezeigt haben, gegen das emotionale Spiel des intuitiven Schauspielers aussprachen. Appias Forderung nach "Entpersönlichung" bezieht sich gerade nicht mehr auf das Problem der mimischen Verwandlung, nicht auf die Bedingungen der Rollengestaltung, sondern auf die Funktion des Darstellers im Zusammenhang von Drama und Inszenierung. Als Inszenie-

rungstheoretiker zerstört er im Gegenteil das Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen Schauspieler und Rolle, um es der größeren Einheit - dem Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen Dramatiker und Inszenierung - zu unterwerfen. Appia führt damit in seiner Theorie die Tendenz zu Ende, die wir in der Geschichte der Theatertheorie des 19. Jahrhunderts zu der großen Antithese von Schauspielerästhetik und Inszenierungsästhetik sich auseinanderfalten sahen. Was dort nur von außen, an äußeren Konstellationen des Geschichtsverlaufs gezeigt werden konnte, wird bei Appia zum theoretischen Inhalt: die Negation und Aufhebung der Schauspielkunst im vorgestellten Inszenierungskunstwerk. Wir werden sehen, daß sich, wenn auch unter anderen Voraussetzungen, das Gleiche in der Theorie Craigs vollzieht, dort allerdings mit der radikaleren Konsequenz, daß der Schauspieler am Ende ganz von der Bühne verbannt und durch die utopische Figur der Über-Marionette ersetzt wird. In Appias Konzeption behält der Darsteller im Gesamtgefüge der dramatisch-szenischen Beziehungen immerhin noch eine wichtige Funktion, er ist, wie wir sahen, sogar für die Übertragung der musikalisch-poetischen Gesetze der Partitur auf die Inszenierung unentbehrlich. Dennoch verliert er mit der freien Verfügung über die Zeit und mit der Herrschaft über die Rolle die Grundlage seiner künstlerischen Autonomie. Unmißverständlich hat Appia dies in den folgenden Sätzen zum Ausdruck gebracht: "Im Wort-Tondrama ... ist der Darsteller nicht mehr der einzige, auch nicht mehr der höchste Vermittler zwischen Dichter und Publikum; hier ist er: eines der Ausdrucksmittel, nicht mehr und nicht minder notwendig als alle übrigen Bestandteile des Dramas. Da er nicht mehr 'das große Wort zu führen hat', stellt er sich gleichwertig in die Reihe seiner Mitbrüder, der verschiedenen poetisch-musikalischen und darstellerischen Ausdrucksmittel, wie sie bereit, den Schwankungen zu folgen, welche durch die von der Musik momentan dem einen oder anderen zuerteilte Bedeutung in ihrer Reihung verursacht werden. So wird er zum Bestandteile eines Organismus und hat sich den Gesetzen des Gleichgewichtes, welche denselben regieren, zu unterwerfen"(26).

Da die Musik, als totaler Ausdruck der Seelenbewegungen der dramatischen Personen, dem Darsteller gleichsam die Mühe abnimmt, die Rollengestalt mit eigenem seelischen Leben zu erfüllen, verändert sich mit der Aufgabenstellung des Darstellers auch fundamental der

Gebrauch seiner künstlerischen Mittel. Das Ergebnis dieser Veränderung wurde bereits angedeutet: Der abstrakte Zeit- und Ausdruckscharakter der Musik taucht das gesamte Spiel des Darstellers in eine Atmosphäre von Künstlichkeit und Idealität, die keine ausschließliche und unmittelbare Beziehung auf die empirische Realität mehr zuläßt. Wie diese Metamorphose zustande kommt und was sie im formalen System des Wort-Tondramas bedeutet, muß noch näher untersucht werden. Die Materialien, über die der Darsteller des Wort-Tondramas verfügt, sind grundsätzlich die gleichen wie die des Schauspielers im gesprochenen Drama - Stimme und Körperbewegung; durch das Hinzutreten der Musik ändert sich aber im Wort-Tondrama ebenso grundsätzlich die Art und Weise ihrer Anwendung. Die natürliche Sprache, deren sich der Schauspieler im gesprochenen Drama - in der Prosadichtung mehr, in der Versdichtung weniger - bedient, verwandelt sich im Wort-Tondrama in den lyrischen Gesang, durch den die sprachlichen Äußerungen des Darstellers in die Musik integriert, d.h. unmittelbar vom Ausdruckswillen des Wort-Tondramatikers abhängig gemacht werden. Entsprechend ändert sich die Verwendung des Mienenspiels, der Gebärde und der Körperbewegung im Ganzen, wenngleich hier die Vermittlung zwischen Musik und darstellerischer Aktion komplizierter ist. Während die metrisch geregelte Sprache ohne Schwierigkeiten in Gesang übergehen kann, steht die Gebärdensprache des Schauspielers den Ausdrucksgesetzen der Musik als etwas von Natur aus Fremdes, Heterogenes gegenüber. Einerseits nämlich ist sie, wie die Prosasprache, begrifflicher Natur und nicht an und für sich ausdrucksvoll, d.h. sie vermittelt bestimmte Sinnfiguren, die erst durch den Textzusammenhang und durch die "unbewußte Rekonstituierungsarbeit des Zuschauers" Deutlichkeit gewinnen; sie ist, in Appias Auffassung, eine Art Zeichensprache, die primär der Verständigung dient und nur reproduzieren, beschreiben, charakterisieren kann, was die Musik unmittelbar auszudrücken imstande ist. Andererseits fehlt ihr aber auch die Fähigkeit, mit der Musik zu verschmelzen, die Möglichkeit, wenn nicht selbst Ausdruck zu werden, so doch am musikalischen Ausdruck zu partizipieren. Da sie sich an der Realzeit, am empirischen Zeitempfinden orientiert, besitzt die Gebärdensprache der konventionellen Schauspielkunst keine Beziehung zu dem abstrakt-quantitativen Zeitmaß der Musik, durch das im Wort-Tondrama die Aktion des Darstellers bestimmt und in

eine raumausmessende, rhythmisch-ausdrucksvolle Körperbewegung verwandelt werden soll. Überdies beschränkt sich die mimische Darstellung des Schauspielers im gesprochenen Drama weitgehend auf das physiognomische Spiel und kann schon dadurch die raumschaffende Funktion, die Appia vom Darsteller des Wort-Tondramas verlangt, nicht übernehmen. Im Wort-Tondrama steht die reine Körperbewegung als Ausdrucksmittel umso höher, je mehr sie, kraft des musikalischen Zeitmaßes, den Raum rhythmisch zu akzentuieren vermag(27). Aus all dem geht hervor, daß Appias Darsteller in der Verwendung seiner technischen und ausdrucksmäßigen Mittel dem Tänzer wesentlich näher steht als dem Schauspieler. Auch auf den Tänzer läßt sich die Formel anwenden, die für den Darsteller des Wort-Tondramas aufgestellt wurde: daß er "Vermittler zwischen Musik und Raum im Medium der Bewegung"sei, und er erscheint in geradezu idealer Weise für diese Vermittlerrolle geeignet, weil sich im Tanz das musikalische Zeitmaß direkt, ohne Rücksicht auf Verständlichkeit, in den Rhythmus der Körperbewegung umsetzen kann. Appia versteht allerdings unter Tanz nicht irgendwelche tradierten Formen des Balletts, sondern die organisierte rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers in ganz allgemeinem Sinne, so wie sie jeder Individuation bestimmter Tanzformen vorausgeht. Um diesen absichtlich unspezifiziert gelassenen Begriff des Tanzes dennoch näher zu erläutern, führt er den Begriff der Gymnastik ein, der das technische und erzieherische Pendant zum Tanz selbst bezeichnen soll(28). Im Tanz aber sieht Appia das darstellerische Äquivalent zur reinen Musik, diejenige Form körperlicher Bewegung, die ebenso wie die Musik einzig von den Gesetzen des Ausdrucks regiert wird: "Was die Musik für unser Empfinden, das ist der Tanz für den Körper: eine fiktive, ohne Rücksicht auf den Verstand sich bekundende Form"(29). Die unter dem Gesichtspunkt des Ausdrucksvermögens aufgestellte Analogie von Musik und Tanz führt indessen zu einem doppelten Schluß: Einerseits wird ersichtlich, daß der Tanz, als unmittelbarer plastischer Ausdruck des Körpers, mehr als irgendeine andere Form mimischer Aktion geeignet ist, Grundlage für die Darstellung des Wort-Tondramas zu werden; in diesem Sinne heißt es auch bei Appia: "Der lyrische Gesang und der Tanz, das sind die einzig richtigen Erzieher für den Darsteller..." (30). Andererseits geht aber gerade aus dem analogen Verhältnis von Tanz und Musik hervor, daß der Darsteller des Wort-Tondramas und

der Tänzer nicht schlechthin miteinander identisch sind. Denn der reine Tanz entbehrt ebenso wie die Musik jenes begrifflichen Elements, dessen sie beide zu ihrer Vermittlung im Drama bedürfen. Nur darum kann ja, Appia zufolge, der Tanz zum reinen Ausdruck des Körpers werden, weil in ihm alle Momente der verstandesmäßigen Mitteilung ausgeschaltet sind. Die Musik hatte sich, um ihrem ganz innerlichen Ausdruck zur Objektivation in der dramatischen Handlung zu verhelfen, mit der Sprache verbunden; und der Tanz muß, um über das zweckfreie Spiel seiner Formen hinaus allen Forderungen des Dramas gewachsen zu sein, Elemente der Pantomime in sich aufnehmen: Der Tanz vollzieht, indem er sich der Pantomime nähert, das Gleiche wie die Musik, die dem Drama entgegenkommt: Beide suchen in ihrer ursprünglichen Gestalt - und trotz ihrer - sich dennoch an den Verstand zu wenden. Damit sie es aber auch thatsächlich thun können..., müssen Musik und Tanz unserem Begriffsvermögen gewisse Konzessionen machen: Die Musik muß zulassen, daß durch die Sprache das Empfinden feste Form gewinne, woraus sich der poetisch-musikalische Text - die Wort-Tondichtung - ergiebt; der Tanz muß dem menschlichen Körper gestatten, die Symptome des begrifflichen Lebens sichtbar in Erscheinung treten zu lassen, ohne daß deshalb der Ausdruck der Körperformen an sich aufgehoben wird"(31). Daß dies in der Verbindung von Tanz und Pantomime möglich ist, daß also in der Bewegung des Darstellers die begriffliche Mitteilung stattfinden kann, ohne daß der "Ausdruck der Körperformen an sich" gestört würde - dies ist die Leistung des musikalischen Zeitmaßes. Anders als die Gebärdensprache des Schauspielers, die zwar auch der begrifflichen Kommunikation dient, den Zeitverhältnissen der Musik aber indifferent gegenübersteht, vermag die Pantomime durch das musikalische Zeitmaß ihre bestimmte Form zu empfangen. Wie durch den Gesang die Sprache in die Musik integriert wird, so bewirkt das musikalische Zeitmaß, daß die pantomimische Mitteilung sich einbettet in die rhythmische Aktion des Tanzes.

4) Von der Partitur und vom Darsteller aus gesehen, ist die dritte wesentliche Komponente des Wort-Tondramas, die Szenengestaltung, ihrer Funktion nach bereits definiert: Der Darsteller verzichtet darauf, Interpret seiner Rolle zu sein, und wird zum "Dolmetsch der Musik für das unbelebte Bild"(31); seine Aufgabe besteht darin,

durch seine vom musikalischen Zeitmaß diktierten Bewegungen die räumlichen Proportionen der Bühne festzulegen; das Bühnenbild soll nichts weiter sein als die räumliche Konkretion dieser Bewegungen, die Materialisation der rhythmischen Verhältnisse, die die Musik durch den Darsteller auf die Bühne überträgt. Es fragt sich nun, ob und wie diese Übertragung möglich ist, welche Voraussetzungen von der Bühne selbst bereitgestellt werden müssen, damit die Gesetze der Partitur, vermittelt durch den Darsteller, tatsächlich auf den szenischen Raum, auf das Dekorationsmaterial, auf die Beleuchtung etc. übergreifen können. Daß Appia diese Frage mit besonderer Aufmerksamkeit und Ausführlichkeit zu beantworten versucht, erklärt sich einerseits aus dem historischen Umstand, daß er in seiner Auseinandersetzung mit dem Wagnerschen Werk zuerst auf die Diskrepanz zwischen der neuen musikdramatischen Form und der unverändert beibehaltenen Form des konventionellen Bühnenbildes gestoßen und von der Frage der Szenengestaltung überhaupt ausgegangen ist; andererseits aber auch aus der besonderen Schwierigkeit seines eigenen Systems, die darin besteht, daß es sich bei der optischen Gestaltung der Bühne nicht mehr - wie im Verhältnis von Musik und Darsteller - um eine unmittelbare Auswirkung der Musik, sondern gleichsam um eine Vermittlung zweiten Grades handelt. Der spekulative Charakter, durch den sich bereits die dramaturgische Konzeption Appias auszeichnet, weil sie sich auf kein vorhandenes, schon realisiertes Wort-Tondrama stützt, tritt zwangsläufig in den verschiedenen Vermittlungsstufen, die diese dramaturgische Konzeption in der Inszenierungsfrage durchläuft, noch auffälliger zutage. Appia stellt denn auch fest, daß es ebenso unmöglich wie unnütz sei, den praktischen Vorgang, in welchem die Bewegung des Darstellers sich in die räumliche Gestalt der Bühne übertragen soll, durch detaillierte Beispiele beschreiben zu wollen, da erst das vorhandene Wort-Tondrama einen konkreten Anhaltspunkt für die Transposition der Musik in Bewegung, der Bewegung in Architektur geben könne. Stattdessen untersucht er, welche Bedingungen grundsätzlich erfüllt sein müssen, damit diese Transposition möglich wird. Er fragt nicht nach den empirischen Modalitäten des Inszenierungsvorgangs(33), sondern nach der Konstruktion einer Bühne, auf der dieser Inszenierungsvorgang sich abspielen kann. Diese strukturelle Frage allerdings beantwortet Appia sehr genau. Er prüft zunächst, ob die Bühne seiner Zeit, die

auf der Technik des Kulissensystems und der Dekorationsmalerei beruhende Illusionsbühne des 19. Jahrhunderts, für den Funktionszusammenhang des Wort-Tondramas geeignet sei, und gelangt zu der Feststellung, daß sie prinzipiell den Bedingungen widerspreche, die für die Übertragung des musikalischen Zeitmaßes in architektonische Raumverhältnisse gefordert sind. Aus der negativen Ableitung der Verhältnisse, die für die Bühne des Wort-Tondramas nicht in Frage kommen, ergeben sich für ihn selbst die positiven Bedingungen, die jene Übertragung ermöglichen.

Als Materialien des Bühnenbildes bezeichnet Appia die folgenden drei Elemente: "Man kann das unbelebte Bühnenbild, worunter ich alles auf der Bühne Befindliche außer dem Darsteller verstehe, auf drei Faktoren zurückführen, nämlich: auf die Aufstellung (d.h. die Anordnung der Dekorationen im leeren Bühnenraum), die Beleuchtung und die Malerei"(34). Das Verhältnis, in das diese drei Faktoren auf der Kulissenbühne gestellt sind, bestimmt sich, wie Appia ausführt, nach dem ästhetischen Prinzip der "scenischen Täuschung"; vermittels bemalter und ausgeschnittener Leinwandflächen wird ein fiktiver Raum geschaffen, dessen einheitliche Gesamtwirkung und Illusionskraft von der Vorherrschaft der Malerei und von einer starren, einseitigen Unterordnung der beiden übrigen Faktoren gewährleistet wird. So wie es in der Natur der Malerei liegt, daß sie die Gegenstände, die sie darstellt, fixiert, so legt sie auch die Licht- und Schattenverhältnisse der gemalten Dekorationen definitiv fest. Die Aufgabe der Beleuchtung beschränkt sich darauf, die Leinwandflächen so zu erhellen, daß die Malerei deutlich sichtbar wird und die Einheit der malerischen Fiktion gewahrt bleibt. Dies wiederum ist nur möglich,wenn die Leinwände dem Licht eine günstige und stabile Angriffsfläche bieten. Die Aufstellung ist daher Funktion der Beleuchtung, wie diese funktionell von der Malerei abhängig ist - die Dekorationen müssen so aufgestellt werden, daß die Beleuchtung die Malerei maximal sichtbar machen kann. Das theoretische Fazit Appias lautet dementsprechend: Die harmonische Gesamtwirkung der bemalten Dekorationen wird auf Kosten einer freien Betätigung von Beleuchtung und Aufstellung erzielt; nur wenn diese Faktoren sich den Zwecken der Malerei unterwerfen, erfüllt sich die ästhetische Intention der Illusionsbühne, stellt szenische Täuschung sich ein. Die durch die Vorherrschaft der Malerei garantierte szenische Täuschung bleibt indessen nur intakt, solange - und hier setzt Appias Kritik ein - der fiktive Raum

der Malerei nicht durch die reale Gestalt des Darstellers gestört wird: "Nun aber tritt mitten in das unbelebte Bild hinein der lebendige Darsteller! Sobald er auf der Bühne erscheint, sinkt plötzlich die Bedeutung der Malerei hinter derjenigen der Beleuchtung und der Dekorationsaufstellung fühlbar zurück. Denn die lebendige menschliche Gestalt kann mit den Gegenständen, die nicht wirklich vorhanden, sondern nur auf der Leinwand dargestellt sind, keinerlei ummittelbare Berührung haben."(35). Der Konflikt, der so zwischen der plastisch-beweglichen Gestalt des Darstellers und der unbewegten zweidimensionalen Gestalt der Dekorationen entsteht, beeinträchtigt und zerstört, wie Appia an zahlreichen Beispielen nachzuweisen versucht, entweder die zum Prinzip erhobene szenische Täuschung oder die Bewegungsfreiheit des Darstellers. Der erste Fall tritt bereits ein, wenn z.B. die Schatten der Darsteller auf die gemalten Schatten der Kulissen fallen oder wenn ein Gang in den hinteren Bühnenraum es mit sich bringt, daß die realen Körperproportionen des Darstellers zum Vergleich mit der gemalten Perspektive herausfordern. Für den zweiten Fall sind alle die Situationen bezeichnend, in denen der Darsteller mit seiner Umgebung handelnd in Beziehung treten soll. "Soll er sich z.B. in irgend welchem 'im Freien' befindlichen Raum, den die Dekorationen angeben, auf die Erde setzen, so muß dieser Platz ängstlich in den gemalten Flächen vorgesehen und das Praktikabel verkleidet, d.h. mit einem Stück gemalter Leinwand zugedeckt werden. Der Darsteller weiß nicht, was er mit seinen Beinen thun soll: sie gegen die senkrechte Leinwandfläche hängen zu lassen, wirkt lächerlich, und die Form des Praktikabels, die natürlich so erdacht sein muß, daß letzteres zwischen die Decorationen hineingeschoben werden kann, bietet ihm nicht den entsprechenden Platz ..."(36). Der Widerspruch zwischen der ästhetischen Realität des Darstellers und der des Bühnenbildes tritt allerdings, so fügt Appia hinzu, in den mittleren und oberen Zonen der Dekorationen, in die der Darsteller normalerweise nicht gelangt, weniger sichtbar hervor. Doppelt auffällig erscheint er aber am unteren Abschluß des Bühnenbildes, dort nämlich, wo die gemalten Dekorationen senkrecht auf den Bühnenboden aufstoßen und schon von sich aus die Illusion des gemalten Bildes in Frage stellen. Diesen Mangel, den die Malerei weder zu motivieren noch wirklich zu beheben vermag, läßt nun der Darsteller, der sich permanent in der kritischen Zone bewegt, immer neu offenkundig werden; wo die szenische Täuschung ohnehin am ge-

ringsten ist, befindet sie sich ständig in Gefahr, vom Darsteller ganz zerstört zu werden. So stellt Appia einerseits fest, "daß der Darsteller sich durch den merkwürdigen Apparat, der ihn umgibt, in seinem Spiel fortwährend gehindert und beengt fühlen muß"(37), und andererseits, daß "auch die schönste Dekoration, sobald die Personen auftreten, plötzlich zu einer eitlen Zusammenstellung gemalter Leinwand wird"(38). Die historische Relevanz, die diese kritische Ableitung Appias im Zusammenhang mit den Veränderungen der Bühnentechnik um 1900 besitzt, ist zu einer längst akzeptierten theatergeschichtlichen Tatsache geworden, die jedoch nur selten mit den eigentlichen theoretischen Motiven Appias in Verbindung gebracht wird. Zweifellos handelt es sich bei dieser Ableitung nicht nur um den ersten erfolgreichen Angriff auf ein durch Jahrhunderte bewährtes, im 19. Jahrhundert zu höchster Perfektion entwickeltes Bühnensystem, sondern in gewisser Weise auch, da die Theorie der späteren Theateravantgarde sich auf gelegentliche polemische Attacken gegen die Kulissenbühne beschränkt, um die einzige wirklich durchgeführte theoretische Kritik dieser traditionellen Bühnenform. Zu einer Verschiebung der historischen Akzente führt es jedoch, wenn der bei Appia erreichte Wendepunkt in der Geschichte des Bühnenbildes losgelöst von der Inszenierungsfrage betrachtet wird(39). So ist es zwar richtig, daß Appias prinzipielle Einwände gegen die Kulissenbühne ebensogut für das gesprochene Drama wie für das Wort-Tondrama gelten können. Entscheidend aber ist, daß sie der Erkenntnis des Funktionszusammenhangs dienen, den Appia zwischen Wort-Tondrama und Inszenierung ableitet. Besteht, nach Appias Deduktion, ein augenfälliger Widerspruch zwischen der plastischen Gestalt des Darstellers und der zweidimensionalen Gestalt der Flächendekoration, so erweist sich dieser Widerspruch für das Wort-Tondrama als strukturell, weil sich der Darsteller hier, als Tänzer-Pantomime, gerade dem Ausdruck seiner plastisch-körperlichen Gestalt widmet. Schränkt die Dekorationsmalerei, wie Appia sagt, die Bewegungsfreiheit des Darstellers ein, so fällt dies beim Wort-Tondrama umso schwerer ins Gewicht, als der Darsteller seine mimische Tätigkeit wesentlich im Medium der Bewegung vollzieht. Ist aber die Dekoration dem Darsteller in dieser Weise unangemessen und hinderlich, dann kann es auch die erstrebte Vermittlung zwischen Musik und Raum nicht geben; die Musik trifft in der Malerei gewissermaßen auf eine starre Wand, an der ihre zeitli-

chen Bewegungen, ihr Rhythmus, ihre Ausdrucksgesetze wirkungslos abprallen. Zugleich verhindert die Malerei durch ihre Herrschaft über die Beleuchtung und die Aufstellung, daß sich die Gesetze der Partitur auch auf diese beiden Faktoren ausdehnen können. Nicht nur die Malerei an sich, auch das Verhältnis, das sie zwischen den szenischen Faktoren stiftet, widerspricht grundsätzlich den Bedingungen, die Appia für die Beziehung von Musik und Inszenierung aufstellt. Die wichtigste Erkenntnis Appias im Hinblick auf das Bühnenbild ist deshalb, daß die Aufstellung und die Beleuchtung aus dem Dienste der Malerei befreit und nach den ihnen eigenen Möglichkeiten im Funktionszusammenhang des Wort-Tondramas neu definiert werden müssen.

Appia geht in seiner Analyse der szenischen Raumverhältnisse von der Vorstellung einer leeren, völlig ungegliederten Bühne aus, die auch zum Zuschauerraum hin keine feste Begrenzung, d.h. keine Rampe und keinen unveränderlich starren Bühnenrahmen besitzt und auf der sich vor allem keinerlei vorgefertigte Dekorationen befinden dürfen: "In einem Theater, wie es für das Wort-Tondrama anzustreben ist, wird... nichts außer dem Zuschauerraum ständig vorhanden sein. Vor demselben wird sich ein leerer, weiter Raum ausdehnen, und in diesen Raum wird das Drama seinen Einzug halten"(40). Auf das "provisorisch aufgeschlagene Bretterwerk"(41) der leeren Bühne tritt nun der Darsteller, der mit den natürlichen Maßverhältnissen seines Körpers, mit seinen Stellungen und Bewegungen die ersten räumlichen Akzente setzt. Diese ganz flüchtige, unbestimmte Gliederung des Raumes zu materialisieren und in architektonische Gestalt zu übersetzen, ist die Funktion der Aufstellung. Deren Gesetz ist, ähnlich wie für den Darsteller das musikalische Zeitmaß, das Gesetz der Praktikabilität. In diesem Begriff faßt Appia positiv zusammen, was seine Kritik der Kulissenbühne nur negativ formulierte, und zwar in folgendem Sinne: "Um die Musik in den Stand zu setzen, vom Darsteller aus und durch seine Vermittlung die gesamte Aufführung zu durchströmen, muß ein materieller Berührungspunkt zwischen Darsteller und Dekorationsmaterial bestehen. Dieser Berührungspunkt ist die 'Praktikabilität'. Unter diesem technischen Namen versteht man alles im unbelebten Bilde, was sich der Verwirklichung durch bloße Malerei entzieht, um in unmittelbare Beziehung zur Person des Darstellers treten zu können" (42). Die unmittelbarste materielle Berührung zwischen Darsteller

und Bühne findet dort statt, wo der Darsteller geht und steht - am Bühnenboden; und da sich von hier aus auch seine Bewegungen aufbauen, ist notwendigerweise der Bühnenboden die Ausgangsbasis für die Anordnung des Dekorationsmaterials. Den ersten und wichtigsten Zweck der Aufstellung sieht Appia folglich darin, daß dem Darsteller ein architektonisch gegliedertes Terrain gegeben wird, das seiner plastischen Gestalt und den Anforderungen seiner Bewegung entspricht: "Im Wort-Tondrama wird das Terrain durch den Darsteller bestimmt, ehe man irgend etwas Anderes erwägt. Daher wird man begreifen, daß ich unter 'Terrain' oder Boden nicht nur den Teil der Bühne verstehe, welchen der Fuß des Darstellers betritt, sondern auch alles, was in der Zusammensetzung des Bildes mit der körperlichen Gestalt der dramatischen Personen und ihren Bewegungen in Beziehung steht. Da man mit diesem Terrain keine Sinnestäuschung mehr bezweckt, so hat man sich bei dessen Aufbau einzig darum zu bekümmern, daß der durch die Terrainbeschaffenheit hervorgerufene Ausdrucksgehalt der Stellungen und Bewegungen des Darstellers von diesem auch ganz erschöpft werden könne"(43).Damit ist das schwierigste Problem des Appiaschen Systems, die Übertragung des musikalischen Zeitmaßes durch den Darsteller auf die räumlichen Verhältnisse der Bühne, zumindest in dem allgemeinen theoretischen Rahmen geklärt, den Appia sich selbst mit seinem Ideal-Entwurf des Wort-Tondramas setzt. Wenn nämlich, die Dekorationsaufstellung ausschließlich nach dem Gesichtspunkt der Praktikabilität geregelt, d.h. wenn sie so eingerichtet wird, daß sie dem Darsteller die Bewegungen, die das musikalische Zeitmaß vorschreibt, durch ihre Terrainunterschiede und durch die Widerstände, die sie ihm entgegensetzt, in einem spezifischen Sinne ermöglicht, dann ist auch jene Übertragung im Prinzip schon geleistet; denn dann bestimmt sich der Rhythmus der architektonischen Gliederung der Bühne tatsächlich allein nach den Anforderungen der rhythmischen Aktion des Darstellers, so wie diese sich nach den rhythmischen Gesetzen der Musik richtet. Das Terrain ist also gewissermaßen das Objekt, an dem sich die Bewegung des Darstellers zu bestimmter Form konkretisiert, ganz ebenso wie innerhalb der Partitur die Musik sich am sprachlichen Begriff objektiviert. Die Konsequenzen, die sich aus diesem abstrakten Modell ergeben, sind sehr handgreiflich. Zunächst ist ersichtlich, daß mit der gleichen logischen Begründung, mit der zuvor die individuelle Willensäußerung des Darstellers ausgeschlossen worden war,

nun auch jede private künstlerische Initiative des Bühnenbildners ausgeschaltet ist. Auf der Bühne des Wort-Tondramas ist nichts mehr der Erfindungsgabe und Phantasie eines spezialisierten Künstlers anheimgestellt; das Bühnenbild ist kein charakteristischer Schauplatz, keine detailliert geschilderte Örtlichkeit mehr im traditionellen Sinne; es ist gleichsam das Milieu, das die Musik sich selber schafft, ein architektonisches Gebilde, in welchem der Darsteller die Bewegungen vollziehen kann, die er nach den Gesetzen der Musik vollziehen soll. Zwar mögen, wenn dies die Handlung erfordert, auch gegenständliche Motive darin eine Rolle spielen; doch ist diese "begriffliche Ausgestaltung des Schauplatzes" nicht mehr das eigentliche formbildende Prinzip: Die gegenständlichen Elemente müssen dem Terrain assimiliert, d.h. selbst architektonisiert und dem Gebot der Praktikabilität unterworfen werden. Sie sind im übrigen schon darum auf ein Minimum reduzierbar, weil die Beleuchtung, wie Appia später zeigt, in besonderer Weise geeignet ist, die inhaltliche Charakterisierung des Schauplatzes zu übernehmen, ohne dadurch die architektonische Gestaltung der Bühne zu beeinträchtigen. Das Bühnenbild bestimmt sich also wesentlich nach den formalen Gesetzen, die ihm durch die Aktion des Darstellers aus der Partitur, d.h. aus der ursprünglichen Konzeption des Autors übermittelt werden; es ist deshalb von gleicher Idealität und Künstlichkeit wie das musikalische Zeitmaß, wie die gesungene Sprache und die rhythmisch-tänzerische Aktion des Darstellers: im Grenzfall nichts anderes als eine abstrakt-stereometrische Raumkomposition in wechselnder Zusammensetzung. Daß auch der Wechsel der Szenerie primär von den technischen Bedingungen der Praktikabilität bestimmt ist und nicht mehr nur dann erfolgt, wenn es das äußere dramatische Geschehen erfordert, versteht sich für Appia von selbst. Die Bühnenarchitektur muß ihrer Konstruktion nach so variabel und beweglich gehalten sein, daß sie jede einschneidende Veränderung in den rhythmischen Verhältnissen der Musik und der Darstellung durch eine entsprechende Veränderung des Terrains beantworten kann. Gerade im Hinblick auf diese Variabilität und Beweglichkeit hat Appia seine Vorstellungen vom Bühnenbild am grundsätzlichsten zusammengefaßt: "Im Wort-Tondrama handelt es sich nicht mehr darum, einen Ort so wiederzugeben, wie er sich Jedem, der hinversetzt wäre, darstellen würde, sondern vielmehr so, wie der poetisch-musikalische Text ihn aus-

drückt ... Wenn also, theoretisch genommen, die Beweglichkeit der Aufführung einen Teil ihrer Ausdrucksfähigkeit ausmacht, so ist diese Beweglichkeit, vom Standpunkt des Publikums aus, einfach ein technisches Mittel, nicht aber ein besonderer Bestandteil des Dramas: Der Ort der Handlung ist nicht beweglich, sondern wechselnd ist nur die Art und Weise, wie der Dichter ihn uns anschauen läßt. Durch das der Aufführung zugrunde liegende Ausdrucksprinzip wird somit die positive Bedeutung, welche diese Veränderungen für unser Auge haben, aufgehoben, während in unserer heutigen Inscenierung jedem Beleuchtungswechsel und jedem - seltener sich vor den Augen des Publikums vollziehenden - Wechsel in der Dekoration immer die positive Bedeutung eines natürlichen oder übernatürlichen Phänomens zukommt ... Die Inscenierung des Wort-Tondramas ist daher in dem Sinne eine 'idealistische', daß ihre materielle Thatsächlichkeit ästhetischen Bedenken unterstellt ist, die höher stehen als ihre begriffliche Ausgestaltung"(44).

Wie die Probe auf das Exempel, das Appia in seinem so abstrakt anmutenden, in Wirklichkeit aber auf höchst konkrete Veränderungen des bestehenden Theaters hinzielenden System durchführt, erscheinen seine Betrachtungen über den Charakter des Lichts und die Funktion der Beleuchtung im Wort-Tondrama. Unter dem Primat der Malerei hatte sich, nach Appias historischer Analyse, die Bühnenbeleuchtung seit der Renaissance darauf beschränkt, eine gleichmäßige diffuse Helligkeit zu produzieren,die für die allgemeine Sichtbarkeit der gemalten Dekorationen und für einen maximalen optischen Ausgleich zwischen Darsteller und Kulissen sorgen sollte. Unter dem Gesichtspunkt der Praktikabilität verlieren für Appia mit der Dekorationsmalerei auch die statischen Lichtverhältnisse, die durch sie bedingt waren, ihre Existenzberechtigung. Die rhythmischen Proportionen und Vorgänge auf der Bühne des Wort-Tondramas ermöglichen und erfordern eine dynamische Lichtführung, die der plastischen Gestalt des Darstellers und der szenischen Architektur in allen Bewegungen zu folgen vermag. Appia bezeichnet diese dynamische Beleuchtung im Unterschied zum "verteilten Licht" der Kulissenbühne als "gestaltendes Licht" und bringt damit zum ersten Mal auf einen ästhetischen Begriff, was durch die Entwicklung der elektrischen Beleuchtung an technischen Möglichkeiten freigesetzt worden war. Denn erst der Scheinwerfer ermöglichte die Beweglichkeit und Modulationsfähigkeit des Lichts, durch welche die Beleuchtung im Sinne Appias "gestaltend" wirken,

d.h. als Ausdruckselement an den Inszenierungsverhältnissen teilhaben konnte. Andererseits mußten aber auch diese Inszenierungsverhältnisse erst als ein neues Ganzes gedacht werden, bevor die einzelnen technischen Mittel, die bereit standen, als künstlerische Mittel neu begriffen werden konnten. Den Beweis dafür bietet die Tatsache, daß zu Appias Zeit die Theater sich allenthalben mit elektrischen Beleuchtungsanlagen ausrüsteten, ohne etwas am Prinzip der Guckkasten- und Kulissenbühne zu ändern. Erst die veränderte Struktur der Bühne und eine neue Auffassung vom Darsteller gaben Appia die Möglichkeit, die Ausdrucksqualitäten des elektrischen Lichts zu erkennen. Erst der aus der Analyse des Wort-Tondramas gewonnene Gesichtspunkt der Praktikabilität erlaubte es, das Licht als "gestaltendes Licht" aufzufassen und in die Reihe der Ausdrucksmittel einzubeziehen, die das Wort-Tondrama als Inszenierungskunstwerk konstituieren. Nach Appias Worten verhält sich das "gestaltende Licht" zum "verteilten Licht" wie die Musik zum einfachen Schall. Es entfaltet sich, wie die Musik in der Zeit, frei beweglich und veränderlich im Raume. Beiden Phänomenen, der Musik und dem gestaltenden Licht, ist "jene überaus lenksame,weiche Flüssigkeit zu eigen, durch welche sie imstande sind, alle Ausdrucksgrade vom bloßen Vorhandensein bis zur überströmendsten Intensität, zu durcheilen"(45). Beide bedürfen aber auch, um ihre Ausdrucksqualitäten in den Dienst des Wort-Tondramas zu stellen, eines vermittelnden Objekts, das ihnen, weil sie selbst immaterieller Natur sind, von außen dargeboten werden muß. Die Musik wird dadurch zum dramatischen Ausdrucksmittel, daß sie das Objekt ihres Ausdrucks - die äußere dramatische Handlung - vom Text empfängt. Das Licht findet seine Objekte vorgegeben in der plastischen Gestalt des Darstellers und der szenischen Architektur. An den bewegten Formen des menschlichen Körpers und an der kubischen Gestalt des Terrains bricht und differenziert sich das Licht, um durch die entstehenden Schatten dem Darsteller und der Architektur den plastischen Ausdruck zu verleihen, der ohne dies Licht, wie Appia sagt, nur haptisch, nicht optisch wahrnehmbar wäre. Durch die Abhängigkeit von ihren bereits in der Partitur festgelegten Objekten ist die Beleuchtung in den Funktionszusammenhang, der zwischen poetisch-musikalischem Text und Inszenierung besteht, auf bestimmte, wenn auch sehr vermittelte Weise einbezogen und zugleich von den Funktionen der Aufstellung klar unterschieden: Das Licht hat an der architektonischen Gestaltung der Bühne, d.h. an der räumlichen Kon-

kretion des musikalischen Zeitmaßes, keinen unmittelbaren Anteil; es formt und verändert die Gegenstände auf der Bühne nicht im materiellen Sinne, sondern macht sie einerseits mehr oder weniger sichtbar (durch das verteilte Licht), andererseits mehr oder weniger ausdrucksvoll (durch das gestaltende Licht). In den Aufgabenbereich des gestaltenden Lichts kann, Appia zufolge, auch die inhaltliche Spezifizierung des Schauplatzes fallen, sofern diese von der szenischen Architektur nicht hinreichend geleistet wird. An verschiedenen Beispielen erläutert Appia, wie die Beleuchtung, ohne sich auf begriffliche Details einzulassen, den Charakter einer dramatischen Lokalität unmittelbar so auszudrücken vermag, daß sie "deren Idee in einem einzigen Augenblick voll erschöpft"(46). Zunächst schließt die plastisch gestaltende Tätigkeit des Lichts nicht aus, daß einzelne Lichtquellen - "als Mond, Fackel od. dgl. oder als eine übernatürliche Lichterscheinung"(47) - konkret inhaltlich gekennzeichnet sein können. Sodann ist es möglich, durch eine bestimmte Lichtatmosphäre die Nähe oder Gegenwart von Dingen der realen Erscheinungswelt suggestiv anzudeuten, ohne diese Dinge leibhaftig vor Augen zu führen. Appia erklärt dies am Beispiel einer Waldszene: "... einige plastisch ausgeführte Stämme verlieren sich in den Soffitten, von wo jenes auf die verschiedenartigste Weise bewegte, mannigfach gefärbte und gebrochene Licht fällt, wie es dem Waldesinnern eigentümlich ist; die Beschaffenheit dieses Lichts läßt nun den Zuschauer das Vorhandensein jener Dinge empfinden, welche gerade dieses Licht bedingen und die er deshalb nicht mehr nötig hat thatsächlich zu sehen"(48). Die einfachste und wirksamste Methode aber, unter Verzicht auf die Dekorationsmalerei die charakteristischen Merkmale eines Schauplatzes anzudeuten, sieht Appia in der Verwendung von Projektionen und Schatten; im Schattenbild und in der Projektion können gegenständliche Formen, vom Gegenstande losgelöst, in voller begrifflicher Sinnfälligkeit in Erscheinung treten, ohne die rhythmisch-plastische Gestalt der szenischen Architektur zu beeinträchtigen. Schließlich zeigt Appia, daß das gestaltende Licht die Malerei sogar auf deren eigenstem Gebiet - auf dem Gebiet der Farbgestaltung - zugunsten des Ausdrucksprinzips zu ersetzen und zu überwinden vermag: "Um dem szenischen Bild die Beweglichkeit zu wahren, welche dessen Charakter ausmacht, muß der Wort-Tondichter einen großen Teil dessen, was der Maler durch die Farbe erzielt, aus der Beleuchtung gewinnen. Mit Licht malt der Wort-Tondichter sein Bild"(49). Das farbige Licht erlöst

die Farbe von ihrer Bindung an das flächige Bild, läßt sie frei in den Raum übergehen, beweglich werden und so in das Spiel der übrigen Ausdruckskräfte eintreten.

5) Der Gedankengang Appias läßt sich nicht besser zusammenfassen als in dem Begriff, den Appia selbst als kürzeste Formel zur Kennzeichnung seines theoretischen Systems gebraucht: im Begriff der Hierarchie der Darstellungsmittel. Der funktionale Zusammenhang, der zwischen den dramatischen, mimischen und szenischen Faktoren des Wort-Tondramas besteht, bildet eine hierarchische Ordnung, an deren Spitze der aus Musik und Sprache geschaffene Text, die Partitur steht. Aus der Partitur leiten sich (nach dem Gesetz des musikalischen Zeitmaßes) die formalen Bedingungen für die Aktion des Darstellers ab, aus dieser wiederum (nach dem Gesetz der Praktikabilität) die Maßverhältnisse der Bühne, und Darsteller und Bühne zusammen bilden die Voraussetzung für die Tätigkeit des gestaltenden Lichts. Kein Glied dieser Kette steht theoretisch unvermittelt da: Im Wort-Tondrama entwickeln sich die Inszenierungsverhältnisse gesetzmäßig aus dem dramatischen Werk, d.h. aus dem ursprünglichen Schöpfungsgedanken des Autors. Damit ist jedoch nur die eine Seite der Theorie Appias gekennzeichnet: der Vermittlungszusammenhang zwischen Werk und Inszenierung in seiner ganz formalen Struktur. Auf der anderen Seite leitet Appia aus dieser selben Hierarchie den konkreten Ausdruckswert jedes einzelnen Elements ab und weist dadurch allen Bestandteilen des Wort-Tondramas die ästhetische Qualität zu, die ihnen im vorgestellten Erscheinungsbild des Inszenierungskunstwerks zukommen soll. Die Tätigkeit des Darstellers wird verstanden als tänzerisch-pantomimische Aktion, das Bühnenbild als rhythmisch gegliederte, bewegliche Architektur, das Licht als optisches Äquivalent der Musik im szenischen Bereich. Die Musik setzt also nicht nur die quantitativen Verhältnisse und funktionalen Beziehungen der Inszenierungselemente fest, sie fördert auch aus jedem Element die ihm innewohnende Ausdrucksqualität hervor, so daß die Bewegung des Darstellers gewissermaßen zur musikalischen Figur, die szenische Architektur zur räumlich konkretisierten Musik, die Gesamtheit der Inszenierung zu einer "der Wirklichkeit gegenüber anormalen"(50) Vision gesteigert wird, die aber gerade darin dem ideellen und abstrakten Charakter der Musik entspricht. In diesem "idealistischen" Charakter der Inszenierung tritt die Differenz zwischen der Konzeption Appias und Ri-

chard Wagners noch einmal anschaulich zutage. von Appias theoretischem Standpunkt aus betrachtet, beruht der konventionelle Realismus der Wagnerschen Inszenierung auf der Unkenntnis eben jenes hierarchischen Prinzips, nach welchem die Form der Inszenierung sich gesetzmäßig aus der Form des dramatischen Werks ergibt. Doch reicht dieser formelle, negative Gesichtspunkt nicht aus: Der Unterschied zwischen der "realistischen" Inszenierungsform Wagners und der "idealistischen" Inszenierungskonzeption Appias ist Abbild des tieferen philosophischen Gegensatzes, der zwischen Wagners Begriff des Gesamtkunstwerks und Appias Inszenierungsbegriff als ein Unterschied der Idee besteht. Diesen Unterschied gilt es genauer zu beschreiben, wenn ersichtlich werden soll, in welchem Maße Appia in seiner Beziehung zu Wagner dem 19. Jahrhundert verpflichtet ist und wie weit er in andere, grundsätzlich neue Bereiche vordringt.

III

Richard Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks ist nicht der erste, sondern einer der letzten großen Versuche, die Vereinigung von Musik, Poesie, Tanz- und Gebärdenkunst mit dem Blick auf die griechische Tragödie als Wiederherstellung einer ursprünglichen, natürlichen Einheit der Künste zu legitimieren. Die bedeutende Rolle, die dieser Rekonstruktionsgedanke bei der Entstehung der Oper, aber auch in den Operntheorien des 17. und 18. Jahrhunderts gespielt hat, wäre Anlaß genug, die Frage des Gesamtkunstwerks von den Anfängen der Operngeschichte her aufzurollen und nach ihren Tendenzen und Veränderungen im historischen Prozeß näher zu bestimmen. Dies von der Wissenschaft bis heute nicht geleistete Unternehmen kann hier nicht nachgeholt werden, obwohl es schon darum nützlich wäre, weil der Begriff des Gesamtkunstwerks zu den verbrauchtesten Requisiten der theaterwissenschaftlichen Sprache gehört und gerade im Zusammenhang mit Wagner als ein von aller historischen Realität entkleideter Begriff verwendet zu werden pflegt. Interessant wäre für uns vor allem ein Vergleich der Theorie Wagners mit den entsprechenden theoretischen Konzeptionen des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts, weil in der Differenz dieser Theorien exemplarisch das Gefälle sichtbar gemacht werden könnte, in dem sich das bürgerliche Theater von der

Zeit, in der es als Zukunft projektiert ward, bis zu seiner vollen Entfaltung im 19. Jahrhundert bewegt hat. Die Gesetze dieser Bewegung sind jedoch schon im Zusammenhang mit der Geschichte des Regieproblems zur Sprache gebracht worden, so daß hier nur einige Andeutungen genügen mögen, um in Wagners Protest gegen den Zerfall der Künste im bürgerlichen Theater die Anzeichen dieses Zerfalls selbst erkennbar zu machen. Wie klar und selbstverständlich noch um 1750 die Frage des musikalischen Gesamtkunstwerks beantwortet werden konnte, die Wagner hundert Jahre später nur mit der größten Kraftanstrengung zu stellen vermochte, zeigen vor allem die französischen Kunsttheoretiker der Aufklärung - und zwar sowohl diejenigen, die wie etwa Dubos und Condillac sich auf eine Beschreibung des antiken Gesamtkunstwerks beschränkten, als auch die späteren, die wie Batteux, Cahusac, Noverre u.a. die theoretischen Bedingungen für die Konstruktion eines modernen Gesamtkunstwerks im Sinne der Alten zu bestimmen versuchten. Zitiert seien nur wenige Sätze von Batteux, die als repräsentative Exposition der Gesamtkunstwerks-Theorien des 18. Jahrhunderts angesehen werden können: "Quoique la Poésie, la Musique & la Danse se séparent quelques fois pour suivre les goûts & les volontés des hommes; cependant comme la Nature en a créé les principes pour être unis & concourir à un même fin, qui est de porter nos idées & nos sentiments tels qu'ils sont, dans l'esprit & dans le coeur de ceux à qui nous voulons les communiquer; ces trois Arts n'ont jamais plus de charmes, que quand ils sont réunis"(51). "Ils doivent être unis, la Nature le demande, le goût l'exige, mais comment: & à quelle condition?"(52). Die Antworten, die das 18. Jahrhundert auf diese Frage zu geben vermochte, reichen von den viel diskutierten Ansichten des Jean-Baptiste Dubos, der seinen Zeitgenossen das griechische Theater als Ideal vor Augen hielt, weil in ihm die Einheit von Musik, Poesie und Tanz so unverbrüchlich gewesen sei, daß es sogar eine Art Notenschrift für die Bewegungen des Schauspielers gegeben habe (53), bis zu den Theorien des späten 18. Jahrhunderts, in denen die Überlegung, was die Künste einzeln seien und was sie in ihrer Verbindung sein könnten, bereits vom Genie der beteiligten Künstler abhängig gemacht wird. Batteux, der auf der Mitte zwischen den normativen Ästhetiken der Frühaufklärung und den subjektivistischen Theorien der späten Aufklärung steht, beantwortet seine Frage selbst mit der einfachen Forderung, daß stets eine der Künste, je nachdem wie es die Handlung fordere, die Führung innehaben müsse, während die anderen

Künste, gewissermaßen bis zu ihrem Auftritt, im Hintergrund zu verbleiben hätten: "Si c'est la Musique qui se montre elle seule a le droit à étaler tous ses attraits. Le Théâtre est pour elle. La Poésie n'a que le second rang, & la Danse le troisième" usw.(54). Die Quintessenz lautet demgemäß: "Un seul (art) doit exceller & les autres rester dans le second rang"(55). Die gleiche Auffassung findet sich mehr als ein Jahrhundert später, nun kritisch gegen das Wagnersche Gesamtkunstwerk gewendet und doch bereits zur stumpfen Waffe geworden, in den folgenden Bemerkungen Friedrich Theodor Vischers wieder: "Es gibt überhaupt keine Verbindung von Künsten, worin nicht eine von ihnen herrscht. Richard Wagners Kunstwerk der Zukunft, d.h. eine Oper, worin sämtliche Künste gleichwertig vorkommen sollen, ist ein Phantom, ein Ungeheuer, eine Strapaze, seine Theorie der theatralischen Allkunst, worin die einzelnen Künste aufgehen sollen, ein utopischer Wahn. Einer der Künste gebührt stets der Vortritt, die führende Gewalt; die übrigen mögen folgen und dienen, soweit es ihnen zukommt"(56). So richtig in diesen Sätzen der wunde Punkt der Wagnerschen Konzeption erkannt ist, so wenig taugen angesichts der historischen Entwicklung, auf die Wagner reagiert, die Maßstäbe noch, in deren Namen sie als Kritik ausgesprochen werden. Was um 1750 als eine vernünftige Lösung im Wettstreit der Künste aufgefaßt und in der Art einer künstlerischen Gewaltenteilung hatte gedacht werden können, war schon um 1780 fragwürdig geworden, in dem Moment nämlich, wo dem individuellen Genie des Künstlers prinzipiell keine Grenze mehr gesetzt zu sein schien und wo zugleich jener ökonomisch-soziale Mechanismus in Gang geriet, der, wie wir gesehen haben, die Aufspaltung und Spezialisierung der Künste nach dem Gesetz der bürgerlichen Warengesellschaft systematisch vorantrieb. Daß Richard Wagner, auf der Höhe dieser Entwicklung stehend, einer einseitigen Verteilung der ästhetischen Herrschaft nicht mehr zustimmen kann und sich gegen den problematisch gewordenen Totalitätsanspruch des vereinzelten künstlerischen Genies ebenso strikt wendet wie gegen das Spezialistentum des industrialisierten Theaterbetriebs, gibt seinen Gedanken einen revolutionären Impuls, der durchaus kein "utopischer Wahn", sondern das progressivste Moment seiner ganzen Theorie ist. Allerdings wird dieser Impuls, der in Wagners erster größerer Schrift mit der Idee einer sozialen Revolution eng zusammengeht, in den späteren Hauptschriften, die seine eigentliche theoretische Konzeption darlegen, in immer stärkerem Maße verdrängt und in einen rie-

senhaften Kompromiß umgebogen. Das "große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur"(57) - existiert nur als Wunsch, als ein Versprechen, das theoretisch nicht eingelöst wird. Zwar bleibt das treibende Motiv auch in den großen Schriften Wagners der Protest gegen die Verselbständigung und Zersplitterung der Künste, der Appell an die Künstler, sich von den egoistischen Interessen ihrer privaten künstlerischen Autonomie zu befreien; dennoch werden die Grenzen, die durch die arbeitsteilige Organisation der Künste im Theater entstanden und durch den individuellen Totalitätsanspruch des einzelnen Künstlers sanktioniert worden waren, nicht aufgesprengt, sondern bloß verdeckt und verschleiert, um im Namen einer wiederum nur individuellen Gesamtkonzeption die Einzelkünste separat wie vordem weiterwuchern zu lassen. Daß es sich tatsächlich bei Wagner so verhält, ist aus einem Satz zu ersehen, den Wagner als eines seiner wichtigsten Axiome immer wieder neu abwandelt und wiederholt: "Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist"(58). Um diesen zentralen Satz zu begründen, bietet Wagner eine ganze Geschichtsphilosophie auf, in der aber auf sehr bezeichnende Weise die Verstrickungen des bürgerlichen Theaters zu einer Weltgeschichte des Verfalls der Künste umgedeutet werden: Die ursprüngliche Einheit von Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst, wie sie zuletzt bei den Griechen bestanden habe, sei von den einzelnen Künsten aus egoistischem Trieb zerstört worden, weil jede dieser Künste in der Besonderung die allgemeine, höchste Kunst habe werden wollen. Nach diesem Sündenfall der Individuation sei jede Kunstart nur bestrebt gewesen, sich in ihren eigenen Grenzen zu perfektionieren und um den Preis der Einheit aller Sinnesvermögen ihre individuellen Ausdrucksmöglichkeiten zu steigern. In der höchsten Vereinsamung und Vereinzelung der Künste aber sei dem Genie schließlich die Grenze sichtbar geworden, an welcher das Ausdrucksvermögen der absoluten Musik, der absoluten Poesie etc. nicht mehr ausreiche und an der sich daher notwendig die einzelne Kunst an die benachbarten Künste habe wenden müssen. Den geschichtlichen Moment dieses Umschlagens aus der extremen Isolierung in ein Gesamtinteresse sieht Wagner

erreicht in Beethoven, dessen letzte Symphonie "die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst" (59) darstelle: "So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache, - nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, - bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt ... Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort"(60). Der seiner Abstammung nach romantische Gedanke, daß Ursprünglichkeit nur nach dem Durchgang durch die unendliche Negativität, die Einheit der Künste nur durch deren höchste Entfaltung in der Vereinzelung wieder erreichbar sei, hat bei Wagner indessen die utopische Kraft nicht mehr, die er für die Romantiker besaß. Daß Wagner die Zukunft mit Beethoven beginnen läßt und ihre Vollendung mehr oder weniger ausdrücklich in seinem eigenen Werk gekommen sieht, ist nur ein Indiz dafür, wie unvermittelt bei ihm die Negation der bestehenden Verhältnisse in Positivität umschlägt. In der Theorie verbündet sich Wagner mit dem Bestehenden gerade durch jenes Axiom, daß das Gesamtkunstwerk nur möglich werde, wenn in ihm "jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle" vorhanden sei: Die Voraussetzung für die erstrebte Vereinigung der Künste wird nicht in einer strukturellen Veränderung der Produktionsbedingungen, sondern in einer Steigerung und Entfesselung der bereits vorhandenen individuellen Produktion gesehen. Genau an diesem Punkt unterscheidet sich das Wagnersche Modell von der Theorie Appias, die überall dort auf eine neue ökonomische Kräfteverteilung, auf Organisation und funktionelle Vermittlung dringt, wo Wagner äußerste Expansion und höchste Fülle des Bestehenden fordert. Die Rechnung aber, die Wagner aufstellt, indem er die schrankenlose Entfaltung der künstlerischen Individualitäten mit einer Aufhebung der Schranken zwischen den Künsten gleichsetzt, geht nicht nur angesichts der realen Situation, die die historische Entwicklung des Theaters um die Jahrhundertmitte erreicht hatte, nicht mehr auf, sie findet auch in Wagners eigener Theorie keine Auflösung. Dies zeigt sich an allen Beispielen, in denen Wagner näher zu bestimmen versucht, was er unter der höchsten Entfaltung der Künste versteht; etwa in den folgenden Bemerkungen über die Rolle der Musik: "Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerk der Zukunft ungenutzt bleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung ge-

langen. So wird namentlich auch die in der Instrumentalmusik so eigentümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in diesem Kunstwerke sich entfalten können ... In ihrer Einsamkeit hat die Musik sich aber ein Organ gebildet, welches des unermeßlichsten Ausdrucks fähig ist, und dies ist das Orchester ... Das Orchester ist, so zu sagen, der Boden unendlichen, allgemeinsamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Szene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindrucksempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühls selbst ist"(61). Metaphorisch wie dieser letzte Satz bleibt alles, was in der Theorie Wagners über das Verschmelzen und Aufgehen der Künste in der Synthese des Gesamtkunstwerks gesagt wird(62); das "aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander der einzelnen Künste"(63) kann allenfalls durch ein Verschleiern und Überspielen der Grenzen geschehen, innerhalb derer sich die verschiedenen autonomen Kunstbereiche zu höchster Individualität und Intensität entfalten sollen. Es ist bezeichnend für den auf Funktionalität insistierenden Appia, daß er die übermäßige Intensität der Musik Wagners, bei aller Bewunderung für sie, im Grunde auf einen Organisationsfehler des Wagnerschen Gesamtkunstwerks zurückführt und für das von ihm selbst projektierte neue Wort-Tondrama der Zukunft ein Zurücknehmen gerade dieser Intensität fordert(64). Wagner habe, so lautet die Interpretation Appias, nur deshalb den musikalischen Ausdruck bis an die Grenzen des Erträglichen steigern müssen, weil ihm die Möglichkeit, sich der Inszenierung als eines ebenbürtigen Ausdrucksmittels zu bedienen, verschlossen geblieben sei. Mit der Erkenntnis der Inszenierungshierarchie könne sich nun dagegen die Musikalität des Ausdrucks, die bei Wagner allein von der Musik geleistet worden sei, über den Darsteller auf die ganze Inszenierung ausdehnen und die Musik zu deren Vorteil gewissermaßen entlasten. Als Antwort auf die Konzeption Wagners scheint diese Argumentation den Kern der Sache zu verfehlen, denn Wagner fordert nicht die einseitige höchste Potenzierung der Musik oder überhaupt einer einzelnen Kunst, sondern die gemeinsame Steigerung aller Künste zu höchster Fülle. Mit dem Blick auf das praktische Werk Wagners weist Appia jedoch nach, daß Wagner diese höchste Fülle und Intensität nur im musikalisch-poetischen Bereich durchgehalten, im szenischen Be-

reich aber für Konvention und geradezu für Banalität eingetauscht habe. Der Widerspruch, der hier als ein Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, Intention und Resultat zu bestehen scheint, ist jedoch in der Wagnerschen Theorie selbst angelegt, und zwar wiederum in jener Voraussetzung, daß nur im Durchgang durch die äußersten individuellen Möglichkeiten der einzelnen Künste die Einheit aller möglich sei. Da für Wagner der Begriff der "höchsten Fülle" identisch ist mit der höchsten Fülle des Bestehenden, bleiben in seiner Theorie nicht nur die traditionellen Autonomieansprüche und Herrschaftsverhältnisse der Künste, sondern auch die ästhetischen Konventionen und approbierten Stilmuster unaufgelöst, denen Wagner doch selbst im Namen der Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks immer wieder den Kampf ansagt. Die Anfälligkeit seiner Theorie gegen etablierte Privilegien und Konventionen ist am deutlichsten in den Bereichen, in denen Wagner auch praktisch dilettiert oder über die er zumindest nicht mit der gleichen Meisterschaft verfügt wie über seine musikalischen Mittel, insbesondere also im Bereich der Schauspielkunst und des Bühnenbildes. Über die mimische Darstellung im Gesamtkunstwerk äußert sich Wagner in der folgenden Weise: "Im Drama, der vollendetsten Gestaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste aber ihre höchste Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunst. Im Drama ist sich der Mensch nach seiner vollsten Würde künstlerischer Stoff und Gegenstand zugleich: hat die Tanzkunst in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Gesamtbewegung der von den Einzelnen oder von den Gesamten kundzugebenden Empfindungen unmittelbar darzustellen, und ist das aus ihr erzeugte Gesetz des Rhythmus das Verständigung leitende Maß alles in ihm Dargestellten überhaupt, - so veredelt sie sich im Drama zugleich zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, dem der Mimik. Als mimische Kunst wird sie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menschen, und nicht mehr der rohsinnliche Rhythmus des Schalles, sondern der geistig sinnliche der Sprache stellt sich ihr als, seinem ursprünglichsten Wesen nach dennoch selbstgegebenes, Gesetz dar"(65). Höchste Steigerung der Tanzkunst bedeutet demnach für Wagner: Veredelung und Vergeistigung der rhythmischen Tanzbewegung zur Gebärdensprache, Assimilation des Tänzers (der ja zugleich auch Sänger von höchster Vollkommenheit sein soll) an den Schauspieler. Der Begriff der Schauspielkunst aber, den Wagner anwendet und den er in seinen Schriften mehrfach zu erläutern versucht, enthält nichts, was sich von den traditionellen Schemata

der Schauspielerästhetik des frühen 19. Jahrhunderts unterscheidet; er gehört, theoriegeschichtlich betrachtet, im Gegenteil einer ganz bestimmten, ebenso häufig bestrittenen wie propagierten Auffassung an. Wagner setzt zunächst gegen die "Affektation" einer manierierten Darstellungsweise die "Natürlichkeit" des beseelten Spiels, gegen virtuose Verwandlungskünste die "Wahrhaftigkeit" des Rollenerlebnisses, dann gegen bloße Selbstdarstellung die in der mimischen Verwandlung vollzogene echte "Selbstentäußerung"(66). Seine Bewunderung gilt Ludwig Devrient und Wilhelmine Schröder-Devrient, an deren Beispiel er zu zeigen versucht, was das Genie in der höchsten Entfaltung der mimischen Kunst zu leisten vermöge: die Aufhebung der Individualität in einer bis zur Selbstvergessenheit gehenden Einfühlung des Schauspielers in sein Objekt. Das Bild des ekstatisch sich auflösenden, in der Verwandlung sich preisgebenden künstlerischen Individuums steht paradigmatisch ein für das ganze Modell Wagners; auf den Schauspieler bezogen, zeigt es zugleich, wie wenig sich die Wagnersche Idee der "höchsten Fülle" gegen die bestehende Praxis profiliert, wie sehr sie im Gegenteil der Realität anheimfällt, in der die geniale Leistung der schauspielerischen Verwandlung gerade ein wesentliches Moment im Prozeß der Spezialisierung und Zersplitterung der theatralischen Künste geworden war. Dagegen fordert die Theorie Appias, daß der Darsteller auf alle schauspielerischen Ambitionen, auf seine künstlerische Autonomie und auf jede private Initiative verzichten müsse, um sich allein der technischen Übertragung des musikalischen Rhythmus in rhythmische Körperbewegung zu widmen. Der Kompromiß, den Wagner dank seiner Forderung nach höchster Fülle mit der bestehenden Ordnung schließt und der die Ursache auch für den realistischen Charakter seiner Inszenierungsvorstellungen ist, tritt deutlicher nur noch in seinen Äußerungen über das Bühnenbild zutage. Wagner stimmt mit früheren Theoretikern des Gesamtkunstwerks darin überein, daß er dem Bühnenbild in der ursprünglichen triadischen Einheit von Musik, Poesie und Tanz keinen eigenen, angestammten Platz anweist und ihm auch im Kunstwerk der Zukunft nur die Funktion eines dekorativ umkleidenden Rahmens zugesteht. Nichtsdestoweniger muß, seiner Theorie zufolge, auch die Bühnenausstattung auf der letztmöglichen Höhe ihrer künstlerischen Entfaltung stehen. Die höchste Steigerung der Bühnenbildkunst und der bildenden Kunst überhaupt sieht Wagner aber in der Landschaftsmalerei; also ist es die Landschaftsmalerei - und mit ihr die ganze Apparatur der traditionellen Dekora-

tionsmalerei und Kulissentechnik - , die den ästhetischen Standard für die Bühne des Gesamtkunstwerks bestimmen soll: "Die Landschaftsmalerei aber wird, als letzter und vollendeter Abschluß aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; sie wird uns so lehren, die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menschen darstellen wird"(67). In Wagners Auffassung der Bühnendekoration als Landschaftsmalerei findet die Kritik Appias, wie gezeigt wurde, ihr unmittelbares und konkretestes Ziel, und in der Tat tritt in dieser Auffassung die restaurative Tendenz der Wagnerschen Konzeption am unverhülltesten zutage. Daß Wagner auf die Möglichkeit, etwa Böcklin für die Bühnenausstattung der "Ring"-Inszenierung heranzuziehen, verzichtete und sich für die Serienprodukte der Brücknerschen Bühnenbildmanufaktur entschied, bestätigt nur von der praktischen Seite, wie austauschbar unter dem Gesichtspunkt der höchsten Fülle für Wagner Genialität und Trivialität, Unmittelbarkeit des Ausdrucks und Konvention waren. Doch unterscheidet sich seine Bühnenbildkonzeption nicht im Prinzip, sondern nur der Deutlichkeit nach von dem, was seine Theorie ebenso für die Musik, Poesie und mimische Darstellung geltend macht. Auch die vielzitierten bühnentechnischen Neuerungen, die Wagner in Bayreuth einführte und die ihm bis auf den heutigen Tag den Ruhm eines großen Theaterreformers gesichert haben, können nicht darüber hinwegtäuschen, daß sein Werk nicht die Überwindung des Dilemmas ist, gegen das es anzukämpfen meint, sondern lediglich eine Zusammenfassung der traditionellen Reformversuche des 19. Jahrhunderts. Es hat Ähnlichkeit mit dem gleichzeitigen Unternehmen Dingelstedts, der die berühmtesten Virtuosen und Spitzendarsteller Deutschlands anläßlich seiner Münchener Gesamtgastspiele versammelte, um durch diese Blütenlese individueller künstlerischer Größen ein neues Ganzes, einen Wendepunkt der ausweglos scheinenden Theatermisere herbeizuführen. Kann man Dingelstedts Versuch aber als einen naiven, notwendig mißlingenden Versuch einer Theaterreform kritisieren und es bei solcher Kritik bewenden lassen, so greift der Vorwurf, daß Wagner als Theaterreformer gescheitert sei, zu kurz. Seine Theorie geht, auch wenn sie sich selbst in weiten Teilen als solche versteht, in einer Theorie des Theaters nicht auf, und hier stößt auch die Kritik Appias an ihre Grenze. Appia hat Wagners Entwurf des Gesamtkunstwerks als Kunsttheorie wörtlich genom-

men und die Unstimmigkeiten und Widersprüche, die er in ihr entdeckte, zu korrigieren versucht. Obwohl seine Theorie weit über eine bloße Korrektur hinausgelangt und das Wagnersche System geradezu auf den Kopf stellt, verkennt Appia, daß es sich in Wagners Gesamtkunstwerk um eine gigantische Projektion handelt, um eine ins Ästhetische abgedrängte Formulierung von Wünschen und Sehnsüchten, die weder in korrumpierten Theaterzuständen ihre Ursache hatten noch im Theater ihre Erfüllung finden konnten. Wagner hat sich selber nicht sowohl zum Theaterreformer als zum Kulturerneuerer berufen gefühlt und deutlicher als die meisten seiner späteren Interpreten sein Werk zuerst als Anklage gegen die "moderne Civilisation", als Einspruch gegen die Vergewaltigung und Zerreißung des Menschen durch Staat, Industrie und Gesellschaft verstanden. Die Aufgabe und Möglichkeit der Kunst aber sieht Wagner, den ästhetischen Grundgedanken Feuerbachs noch einmal aussprechend, darin, von solcher Zerrissenheit und Entfremdung zu erlösen, Echtheit und Ursprünglichkeit wenigstens im Kunstwerk zu retten, wo sie anders nicht mehr realisierbar erschien, und durch die Kunst wiedergutzumachen, was sich im gesellschaftlichen Leben nur noch als Leiden und Zwang darstellte. Hier liegt die einzige Erklärung dafür, warum Wagner so beharrlich die freie und höchste Entfaltung aller sinnlichen und geistigen Kräfte im Gesamtkunstwerk fordert. Die Idee der Selbstverwirklichung und Versöhnung des Menschen mit sich und der Natur zieht sich bei Wagner in die Kunst zurück, die dafür allen Reichtum, den sie seit je in sich entwickelt hatte, aufbietet und selbst die offenkundigsten funktionellen Widersprüche in Kauf nimmt, um solcher Anforderung noch gerecht werden zu können. Bei Appia, der diese Widersprüche als einander ausschließende Gegensätze der Form ahndet, ist von der realen gesellschaftlichen Not, der sie entsprangen, aber auch von dem Erlösungsanspruch, mit dem die Kunst bei Wagner auftritt, nur noch ein schwaches Echo übrig geblieben. Dies läßt seine Theorie so viel enger und esoterischer als die Wagnersche Konzeption, zugleich aber auch desillusionierter und in gewisser Weise aufrichtiger erscheinen. Fragt Wagner, wie sich der Mensch frei und vollkommen verwirklichen könne, und lautet seine Antwort, daß dies allein im Gesamtkunstwerk möglich sei, so ist bei Appia die Basis noch schmaler geworden; seine Frage lautet, wie ein Gesamtkunstwerk noch möglich sei, und seine Antwort negiert die von Wagner angebotene Lösung, daß dies durch den freiwilligen Zusammen-

schluß aller Künste und die höchste Anspannung sämtlicher vorhandener künstlerischer Kräfte gleichsam von selbst geschehen müsse. Der Weg führt für Appia allein über die technische Organisation des Kunstwerks. Seine Intention ist nur noch bedingt die Darstellung der "vollendeten menschlichen Natur", sein Ziel nicht mehr die Wiederherstellung einer vorgestellten naturwüchsigen Einheit der Künste. An die Stelle des Wagnerschen Naturbegriffs, der das Entstehen des Gesamtkunstwerks als Naturereignis hypostasiert, tritt bei Appia der Begriff der Technik, der das Kunstwerk fast nach dem Modell einer präzis funktionierenden Maschine konstruiert erscheinen läßt: "Heute muß sich das Gesamtkunstwerk durch technische Mittel einen Weg bahnen; denn einzig die technische Form kann inmitten der Verderbtheit unserer künstlerischen Einrichtungen die Zufluchtsstätte schaffen, welche die Idee sich in Bayreuth thatsächlich und greifbar zu errichten gesucht hat"(68).

IV

1) Was Appia unter "technischer Form" versteht, hat die Analyse seiner Theorie gezeigt. Die Frage nach den Bedingungen des dramatischen Kunstwerks wurde darin zugespitzt zu der Frage, wie die formale Einheit von Drama und Inszenierung objektiv verbürgt werden könne; die Antwort ist ein theoretisches Modell, in welchem nicht nur die verschiedenen beteiligten Kunstbereiche inwendig, sondern vor allem auch die Beziehungen, die zwischen ihnen herrschen sollen, einer strengen ökonomischen Kontrolle unterworfen werden. Appia drückt diese Beziehungen in funktionellen Abhängigkeitsverhältnissen aus und reduziert sie insofern auf rein technische Beziehungen, als er die formale Tätigkeit aller mimischen und szenischen Faktoren in letzter Instanz aus quantitativen Verhältnissen der Musik ableitet. Die Form der Inszenierung wird nicht durch das produktive Eingreifen eines Regisseurs, nicht durch die individuellen Interpretationsleistungen des Schauspielers, des Bühnenbildners usw. bestimmt, sondern durch abstrakte Maßverhältnisse, die im dramatischen Werk gesetzmässig fixiert sind. Der Dramatiker selbst hat über die Inszenierung keine andere Verfügungsgewalt als durch die kompositorische Anordnung dieser Maßverhältnisse in seiner Musik. Drama und Inszenierung bilden ein zeitlich-räumliches Koordinatensystem, in dem jede Bewe-

gung des Darstellers, jede Konfiguration des Bühnenbildes, alle optischen und akustischen Veränderungen des szenischen Gesamtvorgangs im voraus mit mathematischer Präzision festgelegt sind. Die prästabilierte Harmonie, die zwischen Drama und Inszenierung bestehen soll, ist eine durch technische Rationalität verbürgte Harmonie. Auf dieses kahle Gerüst muß die Theorie Appias gebracht werden, wenn man ihren historischen Wahrheitsgehalt erfassen und die Tragweite ihres utopischen Entwurfs kritisch ermessen will. Es wird nicht überraschen, den gleichen Grundgedanken, obgleich anders motiviert, später bei Craig ins Zentrum der Theorie treten zu sehen. Die Formel Craigs, daß das szenische Kunstwerk, sofern es seinem Objektivitätsanspruch gerecht werden wolle, zu einem "masterpiece of mechanism" werden müsse, kann als Entsprechung zu Appias Begriff der "technischen Form" schon hier genannt werden. Während Craig aber in seiner Utopie eines technischen Kunstwerks bereits eine Kunstform jenseits des Theaters zu beschreiben scheint(69), vollzieht Appia den Schritt zur technischen Organisation des Kunstwerks auf der Grundlage der überlieferten Konstellation von (musik-)dramatischem Werk, mimischer Darstellung und Bühnenbild, deren Zusammenhang zwar vollständig umfunktionalisiert, jedoch in keiner Weise aufgegeben, vielmehr in ehernen Gesetzen neu verankert wird. Nicht der Sprung in eine neue ästhetische Unmittelbarkeit, wie Craig ihn unternimmt, indem er ein reines Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen Regisseur und Inszenierungsmaterial herbeizuzwingen versucht, sondern die zum System vollendete, totale Vermittlung aller gegebenen Einzelfaktoren mit dem ästhetischen Ganzen ist die Lösung, die Appias Theorie anbietet. Nach der subjektiven Seite bedeutet diese Lösung zunächst die Auflösung der traditionellen Autonomieansprüche der verschiedenen theatralischen Künste, die Überwindung der Herrschaftskonflikte und Interessengegensätze, die sich aus diesem ehemals wohlbegründeten Ansprüchen unter dem Druck gesellschaftlicher Bedingungen im 19. Jahrhundert ergeben hatten. In einem weiteren Sinne stellt Appia aber nicht nur die subjektive Autonomie einzelner Künstler, sondern die Macht der Subjektivität als Grundlage künstlerischen Produzierens überhaupt in Frage. Dies ist die eigentliche Herausforderung seiner Theorie an die Ästhetik des 19. Jahrhunderts, deren Vertrauen in die Naturmacht des Genies unerschüttert geblieben war, auch wo in der Kunst selbst die tiefe Krise des Subjektivismus sich längst angezeigt hatte. Die Kritik dieses emphatischen Geniegedankens bleibt freilich

bei Appia implizit und wird nicht bewußt als allgemeine Kritik formuliert; sie manifestiert sich dennoch in seinem System allenthalben als der Versuch, die fragwürdig gewordene Autorität des künstlerischen Individuums durch eine unbestechlichere, sachlichere Autorität zu ersetzen. Schon seine Forderung, daß der Zusammenhang von Drama und Inszenierung objektiv garantiert sein müsse, verrät den Zweifel an der Verläßlichkeit subjektiver Produktivität. Die Entmündigung des Schauspielers, die Ausschaltung der individuellen Kunstleistung des Bühnenbildners und der Regie gibt vollends zu erkennen, daß zumindest in diesen künstlerischen Bereichen schöpferische Freiheit nur noch als Fehlerquelle, Subjektivität nur mehr als Mangel an Objektivität betrachtet wird. Phantasie, Spontaneität, schöpferisches Ingenium scheinen einzig dem Wort-Tondramatiker noch vorbehalten zu sein; denn auch der Autor des literarischen Dramas wird als ohnmächtig dargestellt; seine Abhängigkeit von der Interpretation des Schauspielers wird gedeutet als Abhängigkeit von Willkür und Zufall, seine Beschränkung auf die sprachliche Fixierung des Dialogs als Unfähigkeit, dem dramatischen Werk selbst die endgültige Form zu verleihen. Und doch ist auch die Ausnahmestellung, die Appia dem Wort-Tondramatiker zuspricht, eine verzweifelte Gegenposition, die den Verlust subjektiver Mächtigkeit umso deutlicher bestätigt, je mehr sie sie beschwört. "Der Wort-Tondichter ist Schöpfer. Er ist sogar das einzige Wesen, welches auf diesen Namen Anspruch erheben darf"(70), so lautet Appias Behauptung, und sein Argument ist, daß der Wort-Tondramatiker als einziger darum frei produzieren könne, weil er uneingeschränkte Verfügungsgewalt über sämtliche dramatischen Ausdrucksmittel besitze. Wie ambivalent diese Freiheit tatsächlich ist, zeigt jedoch schon die Vielfalt und Kompliziertheit der Bedingungen, an die sie geknüpft wird. Der Wort-Tondramatiker ist nicht deshalb souverän, weil er seinem Genie, seiner Phantasie und seiner subjektiven Erfindungskraft vertrauen kann, sondern weil er mit der Musik über das Medium verfügt, das den Inszenierungsmechanismus in Gang bringt und automatisch regelt. Die technischen Gesetze dieses Mechanismus aber binden gerade ihn, der sie produziert. Mit jedem musikalischen Gedanken, mit jeder Note, die er komponiert, trägt der Wort-Tondramatiker die Verantwortung für die Konsequenzen, die sich daraus als automatische Kettenreaktion für die mimische Aktion und die Zusammensetzung des Bühnenbildes ergeben. Die Kategorie der Spontaneität erscheint unangemessen angesichts der Verpflichtung, die das

System dem Autor selbst auferlegt: Das kompositorische Verfahren hat sich nicht mehr nur vor den immanenten Anforderungen des musikalischen Gebildes, sondern beständig auch vor dessen Auswirkung auf den Darsteller, das Bühnenbild, die Beleuchtung etc. zu rechtfertigen. So zeigt sich selbst der Bereich, den Appia als letztes Reservat freier Subjektivität hütet, anfällig gegen den abstrakten Zwang der Gesetze, die das Ganze des dramatischen Kunstwerks regieren sollen. Die technische Herrschaft des Autors über den Inszenierungsapparat, die ihn zum künstlerischen Subjekt des Theaters im Sinne Appias erst werden läßt, schlägt tendenziell um in die Herrschaft dieses Apparats über den Autor, der die Spielregeln der Inszenierung, noch bevor er sie in seiner Musik festlegt, zu allererst selbst zu befolgen hat. Die Problematik, die hier in dem Verhältnis von technischer Rationalität und subjektiver Freiheit sichtbar wird, ist mehr als nur eine spezifische Schwierigkeit der Theorie Appias; sie tritt in der gleichen Spannung, mit ganz ähnlichen Symptomen und mit derselben Folgerichtigkeit, wenn auch mit anderen Schlußfolgerungen, auch in der Entwicklung der modernen Musik hervor, je mehr diese sich von den Grundlagen des tonalen Systems und der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts befreit. Auffallend ist insbesondere die Analogie, die sich zwischen Appias Theorie und der Praxis der späteren Zwölftontechnik ergibt, wenn man beide Systeme unter dem ihnen zentralen Aspekt der technischen Funktionalität betrachtet. In beiden wird das Hauptproblem der Kunst in der totalen Organisation der Elemente gesehen; in beiden handelt es sich um ein methodisch-technisches Verfahren, das aus den Gegebenheiten des künstlerischen Materials logisch entwickelt wird. Die Zwölftonkomposition ist in ähnlicher Weise durch die Intervallverhältnisse der dodekaphonischen Reihe vorherbestimmt wie die Inszenierung bei Appia durch die Zeitverhältnisse der Partitur; in beiden Systemen muß die Reihe bzw. die Partitur aber auch bereits nach ihren Konsequenzen für das Gesamtgebilde konzipiert sein. Nicht inhaltliche Aussagen und subjektive Thematik, nicht musikalische oder dramatische Charaktere, sondern mathematisch ausdrückbare Maßverhältnisse bilden für Schönberg wie für Appia das synthetische Prinzip des Werkes. Für den einen wie für den anderen bedeutet diese äußerste Rationalisierung der künstlerischen Mittel zunächst Befreiung von konventionellen Beschränkungen und unbewältigtem, naturwüchsigem Materialzwang, Emanzipation auch vom Schein subjektiver Unmittelbarkeit; wie in Appias Theorie, so droht

jedoch auch in der Dodekaphonie die technische Verfügung des Autors über das Ganze in den Zwang der Technik gegenüber dem Autor sich zu verkehren. Fast Wort für Wort ließe sich parodistisch auf Appia und Schönberg übertragen, was über die Ähnlichkeit der im übrigen extrem unterschiedenen musikalischen Konzeptionen Strawinskys und Schönbergs gesagt worden ist: "Beiden ist gemeinsam der Anspruch auf Verbindlichkeit und Notwendigkeit kraft der Verfügung übers Atomisierte. Beiden wird die Aporie der ohnmächtigen Subjektivität zur Auskunft und nimmt die Gestalt der unbestätigten doch herrischen Form an. Bei beiden wird, freilich auf ganz verschiedenen Niveaus der Gestaltung und bei ungleicher Kraft des Realisierens, Objektivität subjektiv gesetzt. Bei beiden droht die Musik im Raum zu erstarren. Bei beiden wird alles musikalisch Einzelne vom Ganzen prädeterminiert, und es gibt keine echte Wechselwirkung von Ganzem und Teil mehr. Die verfügende Disposition übers Ganze vertreibt die Spontaneität der Momente" (71). Was an der Konzeption Appias zuerst und am meisten befremdet - der mechanistische Grundzug seines Gedankengangs, die Annahme eines technisch konstruierbaren, automatisch funktionierenden Kunstwerks -, erweist sich angesichts solcher Analogien als die spezifisch moderne Problematik seiner Theorie. Bei Appia wird in einem rigoros positivistischen Sinne die Kunst zur Wissenschaft, die Frage der ästhetischen Form zu einer Frage von meßbaren Einheiten und quantifizierbaren Verhältnissen; gerade das stellt seine Theorie aber in die Nähe jener funktionalistischen Ästhetik, die in fast allen Künsten gleichzeitig - mit dem Kubismus in der Malerei nicht weniger als mit der Zwölftontechnik in der Musik - den ersten Höhepunkt der Moderne darstellt.

2) Die formelle Ähnlichkeit, die zwischen dem ästhetischen Programm Appias und dem der späteren radikalen Musik besteht, trägt nicht so weit, daß beide Systeme sich tatsächlich berühren müßten oder praktisch ineinander aufgehen könnten. Die Komponisten-Avantgarde nach 1910 hat in ihren musikdramatischen Versuchen von Appias Theorie ebensowenig Notiz genommen wie Appia in seinen späteren Schriften von den Werken der neuen Musik. Der Grund für das Nichtzusammenkommen beider Sphären liegt jedoch weniger in der Unvereinbarkeit der formalen Konzeptionen und ihrer technischen Konstruktionsprinzipien als in dem, was Appia zur inhaltlichen Bestimmung der Musik und zu deren dramaturgischer Funktion gesagt hat. Mit der Voraussetzung, daß die Musik

reiner Ausdruck des Gefühls sei und das "innere Leben des Dramas", das "Seelenleben der handelnden Charaktere"(72) unmittelbar darzustellen vermöge, steht seine Theorie nicht nur im Widerspruch zu den Erfahrungen der modernen Musik, sondern sie fällt auch hinter den Bewußtseinsstand zurück, den sie selbst in der Frage der technischen Organisation des Kunstwerks erreicht. Schon Nietzsche hat den von Schopenhauer philosophisch formulierten, von Wagner fortgeführten und dramaturgisch umgemünzten Gedanken, daß die Musik Abbild des reinen Willens sei und die menschlichen Seelenbewegungen unmittelbar ausdrücke, als Projektion des Intellekts durchschaut und mit kritischen Einwänden dem vorgebeugt, was von Appia dann noch einmal apodiktisch behauptet wird: "Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Innres, so tief erregend, daß sie als unmittelbare Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern die uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, daß wir jetzt wähnen, sie spräche direct zum Innern und käme aus dem Innern ... An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom 'Willen', vom 'Dinge an sich'; das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wähnen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musikalische Symbolik erobert hatte. Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt ..."(73). Demgegenüber hält Appia daran fest, "daß die Elemente, aus denen jedwede Tonverbindung sich aufbaut, in so innigen Beziehungen zu den wesentlichsten Elementen unseres innersten Seelenlebens stehen, daß hier, und hier allein, die Brücke zu schlagen war. Aus dem uns wohlbewußten Wechselspiel der Empfindungen und Gefühle war das Gesetz herzuleiten, durch welches die Musik ihre Form fand: durch welches sie, ohne aufzuhören, Ausdruck zu sein, doch Gestalt wurde. Unser Seelenleben giebt also der Musik die Form, in welcher die Musik unser Seelenleben zum Ausdruck bringt"(74). Die Folgerungen, die Appia aus diesem Axiom für den Aufbau seines Wort-Tondramas zieht, sind bekannt: Der Musik fällt die Verantwortung für den "wesentlichen Teil des Dramas", für die Darstellung der inneren Handlung und die Entfaltung der Charaktere zu; Dialog und Sprache sollen den begrifflichen Kommentar liefern, der dem Verstande noch einmal sagt, was die Musik für das Gefühl ohnehin ausdrückt. So problematisch diese Polarisierung in ein Inneres und ein Äußeres der dramatischen Handlung, in Ausdruck und begriff-

liche Konvention erscheint, zwiespältiger noch ist die Beziehung, die Appia zwischen der inhaltlich-dramaturgischen Bestimmung der Musik und ihrer technischen Funktion aufstellt. Sein gesamtes System beruht auf der Voraussetzung, daß beide Aspekte - die expressiven und die technisch-konstruktiven Komponenten der Musik - stets bruchlos ineinander aufgehen müßten und im Grunde als zwei Seiten derselben homogenen Sache anzusehen seien. Wie weit sich diese Vorstellung noch mit irgendeinem musikalischen Gebilde des späten 19. Jahrhunderts vereinbaren läßt, kann dahingestellt bleiben; gewiß ist, daß die moderne Musik, je konsequenter sie sich den Anforderungen des musikalischen Materials stellt, desto stärker den Widerspruch zwischen der Notwendigkeit technischer Organisation und der Möglichkeit subjektiver musikalischer Erfüllung erkennt und thematisiert. Durch die Auflösung des tonalen Systems wird dem Analogiengebäude, mit dem Schopenhauer der absolut gesetzten Irrationalität des musikalischen Ausdrucks rational beizukommen versuchte, die Grundlage entzogen. Es gibt keine Harmonie der musikalischen Sphären mehr, in der sich Baß-, Ripien- und Diskantstimmen mit den Stufen der unorganischen und organischen Natur, die Bewegungen einer Melodie mit den Bewegungen der menschlichen Leidenschaften vergleichen ließen. Die Differenz zwischen Dur und Moll, zwischen Dissonanz und Harmonie entfällt - und mit ihr die Möglichkeit, in musikalischen Vorgängen den Ausdruck von Freude, Schmerz, Entsetzen, Jubel usw. rein wiederzuerkennen. Selbst die Identität von subjektiver musikalischer Zeit und zählbarer metronomischer Zeit, von der Appia mehr noch als von harmonischen Erwägungen ausgeht, wird bis zu einem Grad relativiert, an dem sie sich als Illusion enthüllt. Die stehenden Klänge Schrekers, die zur musikalischen Ewigkeit werdende dramatische Sekunde von Schönbergs "Erwartung", die Dissoziation der kontinuierlich erfahrbaren Zeit in Weberns Werk beweisen, daß auch hier die Basis, auf die Appia sich stützt, brüchig wird. Wo die moderne Musik nicht überhaupt, wie bei Strawinsky, sich über das Postulat subjektiver Innerlichkeit ironisch hinwegsetzt, werden die expressiven Momente immer mühsamer den technischen Notwendigkeiten des Kompositionsverfahrens abgerungen und manchmal, wie besonders beim späten Schönberg, geradezu gegen die Logik des Systems entwickelt. In der Aufrichtigkeit, mit der der Konflikt zwischen technischer Rationalität und Subjektivität in der neuen Musik ausgetragen wird, liegt das Merkmal ihrer bedeutendsten

Werke und der wesentliche Unterschied zur Theorie Appias. Daß Appia diesen Konflikt nicht nur nicht sieht, sondern auch ein Interesse daran hat, ihn nicht zu bemerken, ist als die unkritische Tendenz seiner Theorie zu konstatieren, auch wenn man in Rechnung stellt, daß seine Schrift mehr als ein Jahrzehnt vor der Revolution der modernen Musik entstanden ist. Das Interesse, das Appia daran hat, die technischen und die subjektiv-expressiven Seiten der Musik als vorab versöhnt und identisch hinzustellen, ist das Interesse an der Verbindlichkeit seines Entwurfs; es ist das Interesse, den technischen Mechanismus der Inszenierungshierarchie, in dem er die letzte Möglichkeit für das Gelingen des Kunstwerks sieht, als lebendig-beseelten Organismus aufzuwerten, das technische Kunstwerk zum allgemein-menschlichen Kunstwerk zu verklären. "Was den Wert jener Hierarchie ausmacht", so heißt es an einer Stelle wörtlich, "ist der Charakter des Allgemeinmenschlichen, der ihr im höchsten Maße zueigen ist"(75); und an einer anderen Stelle, an der von der Freiheit des Wort-Tondramatikers und von der Überzeugungskraft seines Werkes die Rede ist: "Das ewig unlösbare Problem, welches aus der verschiedenen Art zu sehen entspringt, besteht für ihn nicht mehr: zu seiner eigenen Vision zwingt er uns; aber nur dann, wenn er seine Vision all' dessen entkleidet, was sie an Persönlichem und Zufälligem an sich trägt. Die Mittel hierzu giebt ihm die Musik: sie verklärt von Anbeginn den Schöpfungsgedanken seines Werkes und läßt nur dessen innerstes, rein menschliches Wesen in die Wort-Tondichtung übergehen"(76). Aus diesen Sätzen, die wie eine Art Zusammenfassung der Ideologie Appias betrachtet werden können, geht zweierlei hervor: Sie zeigen auf der einen Seite, wie Appia aus der ästhetischen Not, die ihn zur Konstruktion des technischen Kunstwerks zwang, eine Tugend zu machen versteht, die den repressiven Charakter dieser Konstruktion abmildern und verdecken soll. Sie beweisen auf der anderen Seite, daß das Postulat des "Allgemeinmenschlichen" selber Zwang ausübt, insofern es den Dramatiker zum Verzicht auf alle zufälligpersönlichen Elemente seiner dramatischen Konzeption, den Zuschauer zur Preisgabe seiner individuellen Wünsche und seiner eigenen "Art zu sehen" nötigt(77). In dieser Doppelschichtigkeit treten durchweg die ideologischen Motive der Theorie Appias in Erscheinung: Sie sind konstituierende Bedingungen seines Systems und zugleich beschwichtigende Reaktion auf dieses System; sie leisten der Konzeption des

automatisch funktionierenden Kunstwerks Vorschub, indem sie dazu beitragen, daß Appia um des musikalischen Gehalts willen auf eine konkrete Bestimmung des dramatischen Inhalts verzichtet; und sie versuchen doch zugleich der mechanischen Konstruktion, die daraus resultiert, einen positiven Sinn abzugewinnen, indem sie die Substantialität des Kunstwerks als durch die Musik a priori garantiert suggerieren. Dennoch genügt eine Interpretation nicht, die in Appias Theorie die bloße Anstrengung sieht, den irrationalistischen Kern einer Asthetik des reinen Gefühls in ein wissenschaftlich gesichertes System hinüberzuretten und diesem System durch Affirmation seines allgemeinmenschlichen Charakters eine höhere Weihe zu geben. Die technischen Erkenntnisse Appias schießen über dieses Ziel hinaus, und das, was in ihnen negativ festgehalten wird, kann auch durch Appias eigene fortgesetzte Beteuerung eines transzendenten Sinns nur positiv umbenannt, nicht aber widerrufen werden. Seine Theorie ist der Versuch, das widerspruchsvolle Verhältnis der in ihrer Autonomie erstarrten, disparat gewordenen Kunstbereiche des Theaters aufzulösen und in ein harmonisches Verhältnis, in eine neue Gewalten- und Arbeitsteilung der Künste zu überführen. Appia begnügt sich nicht mehr mit der Auskunft, daß es der vereinten Kräfte eines Ensembles spezialisierter, subjektiv interpretierender Künstler oder nur eines gemeinsamen Stilwillens bedürfe, um ein vorgegegebenes Drama zur gelungenen Aufführung zu bringen. Er stellt in Abrede, daß die in der Rollendarstellung vollzogene mimische Verwandlung des Schauspielers die Authentizität des theatralischen Kunstwerks verbürge, und er lehnt es ebenso ab, durch Einsetzung eines Regiespezialisten die Schwierigkeit der Inszenierungsfrage auf dem Wege zu beheben, auf dem sie entstanden war. Indem er darüber Rechenschaft gibt, welche Kräfte und Mittel nicht mehr ausreichen, um die Synthese der Inszenierung herbeizuführen, zeigt er den Preis, der für die Harmonie des dramatischen Kunstwerks zu zahlen ist. Die Frage allerdings, ob es angesichts eines solchen Preises um Harmonie überhaupt noch gehen könne, wird von ihm nicht gestellt, weil er die Antwort im voraus zu kennen glaubt: Die aus den technischen Bedingungen der Inszenierungshierarchie entstehenden Zwänge erscheinen in seiner Theorie durch das bloße Dasein der Musik gerechtfertigt. Das ist die Grenze, an der die nachfolgende Avantgarde, so sehr sie sich auf die theoretischen Ergebnisse Appias stützen sollte, nicht stehenbleiben konnte.

Die unter dem Diktat technischer Rationalisierung gewonnenen Erkenntnisse Appias mußten, von der Voraussetzung des Musikdramas abgelöst, noch einmal in Frage gestellt und auf ihre Verbindlichkeit hin überprüft werden.

3) Zu den theoretischen Werken, die unter diesem Gesichtspunkt als Nachfolge der Kunsttheorie Appias bezeichnet werden können, gehören auch Appias eigene Schriften der Zeit nach der Jahrhundertwende. Seit seinem 1904 veröffentlichen Aufsatz "Comment réformer notre mise en scène?" hat Appia in immer neuen Anläufen versucht, die Grundlagen seines Systems zu erweitern, das literarische Drama in seine Überlegungen einzubeziehen und insbesondere für den Darsteller eine vorteilhaftere Lösung zu finden, als sie in "Die Musik und die Inscenierung" gegeben worden war. Das zusammenfassende Ergebnis dieser Bemühungen, die 1921 erschienene Schrift "L'Oeuvre d'Art vivant", erbringt jedoch keine grundsätzliche Veränderung, sondern nur eine Modifikation und Abschwächung der theoretischen Voraussetzungen des frühen Werkes. Schon die Exposition des Buches zeigt, daß das Problem das gleiche geblieben, der Aspekt aber, unter dem Appia dieses Problem betrachtet, weitläufiger und zugleich unverbindlicher geworden ist(78). Appia stellt noch einmal fest, daß es zu einer harmonischen Synthese der Künste im Theater nur kommen könne, wenn die Autonomie der Einzelkünste geopfert und ein Prinzip gefunden werde, nach welchem die verschiedenen Kunstbereiche miteinander zu vermitteln seien. In dem Bestreben, einen gemeinsamen Nenner für das gesprochene Drama und das Musikdrama zu finden, verläßt sich Appia jedoch nicht mehr auf die quantitativen Maßverhältnisse der Musik als das konkrete technische Regulativ der Inszenierung, sondern benennt als neues, allgemeineres Kommunikationsprinzip das Prinzip der Bewegung (79). Das Maß an Beweglichkeit, über das die einzelnen Künste verfügen, die Fähigkeit, ihre künstlerischen Mittel in Bewegung zu verflüssigen oder wenigstens an Bewegung partizipieren zu lassen, ist nun das Kriterium, welches über die Mitwirkung und den Anteil der Künste am szenischen Kunstwerk entscheidet. Daß diese Akzentverschiebung, die den Darsteller ins Zentrum der Erörterung rückt und die Differenz zwischen musikalischem und literarischem Drama aufzuheben scheint, den funktionellen Mechanismus der Inszenierung nicht klarer, sondern im Gegenteil unbestimmter und diffuser werden läßt, beweist exemplarisch eine Textstelle, an der Appia seine Überlegungen zur

Funktion des Darstellers zusammenfaßt: "Le corps, vivant et mobile, de l'acteur, est le représentant du mouvement dans l'espace. Son rôle est donc capital. Sans texte (avec ou sans musique), l'art dramatique cesse d'exister; l'acteur est le porteur du texte; sans mouvement, les autres arts ne peuvent pas prendre de part à l'action. D'une main, l'acteur s'empare du texte, de l'autre il tient, en un faisceau, les autres arts de l'espace, puis il réunit, irrésistiblement, ses deux mains et crée, par le mouvement, l'oeuvre d'art intégrale.. Le corps vivant est ainsi le créateur de cet art, et détient le secret des relations hiérarchiques qui en règnent les divers facteurs, puisqu'il est à leur tête"(80). Nicht zufällig ist hier eine metaphorische Formel an die Stelle getreten, an der früher eine logisch-systematische Ableitung gestanden hatte. Mit einer Gewissenhaftigkeit, die das schlechte Gewissen verrät, tilgt Appia die Spuren seiner technischen Konstruktion, ohne diese doch völlig preisgeben zu wollen.. Noch immer ist von der hierarchischen Vermittlung der verschiedenen ästhetischen Medien die Rede, noch immer steht die Transposition zeitlichen Geschehens in räumliche Vorgänge und Verhältnisse im Mittelpunkt des Interesses; verdrängt aber ist alles, was an die maschinenmäßige Automatik des Inszenierungsmechanismus erinnert, den Appia in der ersten Fassung seiner Theorie entworfen hatte. Die stereotyp verwendeten Worte "durée vivante", "espace vivant", "corps vivant", "couleur vivante" etc. ersetzen durch Wertbegriffe, was in der frühen Schrift um der naturwissenschaftlichen Objektivität willen in abstrakten Funktionsgesetzen ausgedrückt worden war. Die aufklärend-kritische Perspektive, die schon in "Die Musik und die Inscenierung" von irrationalistischen Motiven überlagert wurde, verschwindet fast vollständig in einem neuen Lebendigkeits-Ideal, das die Begriffe "Handlung", "Bewegung", "Beweglichkeit", "Lebendigkeit" differenzlos in eins verschwimmen läßt und dem antagonistischen Interessenverhältnis der Künste, auf dessen Kritik es Appia zunächst angekommen war, ein im Grunde gemeinsames Interesse unterschiebt, so als wäre die erstrebte ästhetische Synthese doch nur als Wiederherstellung einer ursprünglichen Einheit zu denken. Es ist von diesem Standpunkt aus nicht verwunderlich, daß der späte Appia die Konkretion seiner Kunstphilosophie in vaterländisch-religiösen Volksfesten und Massenschauspielen zu sehen vermag und seine Theorie in die Vision einer allgemeinen ästhetischen Körperkultur ausmünden läßt,

die nicht nur auf die Harmonie des ästhetischen Gebildes, sondern auch auf eine reine Harmonie von Kunst und Leben hinauslaufen soll.

Der Kompromiß, mit dem Appias Theorie abdankt, ist mehr als nur ein privates Rückzugsgefecht; er bezeichnet allgemein die Richtung, in die die ursprüngliche Idee Appias in der Folgezeit abgelenkt wurde. In nahezu allen Manifesten und Programmschriften der zeitgenössischen und späteren Theateravantgarde lassen sich Reflexe, zum Teil auch wörtliche Wiederholungen der Gedanken Appias wiederfinden; das System als Ganzes ist weder bewußt theoretisch fortgesetzt noch praktisch verwirklicht worden. Schon von Appias eigenen Inszenierungen ist keine mehr als Modellaufführung im strengen Sinne der Theorie von 1899 zu bezeichnen; noch weniger können die seiner Nachfolger dafür gelten. Appias System war in der Tat so sehr konsequente Negation des bestehenden Theaters, daß jeder Realisierungsversuch unter den historisch gegebenen Bedingungen einem Zugeständnis an das bestehende Theater gleichkommen mußte. Die Bereitwilligkeit aber, mit der dies Zugeständnis gerade von denen gemacht wurde, die sich auf Appia beriefen, übertraf bei weitem die Kompromißbereitschaft, die in Appias eigenen Werken der Spätzeit vorherrscht. Am deutlichsten zeigte sich im Bereich der Operninszenierung, wie mühelos man Forderungen Appias hinsichtlich des Darstellers, des Bühnenbildes, der Lichtregie etc. verwerten konnte, ohne die kritischen Bedingungen, aus denen sie abgeleitet worden waren, gleichfalls zu übernehmen. Appias Konzeption der Inszenierung als unmittelbarer Objektivation der Musik wurde reduziert auf ihre praktischen Derivate, die man dann als die Sache selbst ausgab. Während Appia sich gedanklich bis an die Grenze vorgewagt hatte, an der die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des dramatischen Kunstwerks schlechthin zur Diskussion stand, inszenierte man in seiner Nachfolge und in seinem Stil Stücke aus dem Opernfundus, so als wäre die Interpretation traditioneller dramatischer Inhalte niemals grundsätzlich in Frage gestellt worden. Ein spätes Beispiel für diese Entwicklung - und zugleich für die Unbedenklichkeit, mit der Appia von seinen Epigonen zum Vorläufer stilisiert wurde - bietet die Bayreuther Inszenierungspraxis nach dem 2.Weltkrieg, deren Autoren Wieland und Wolfgang Wagner sich als Vollender der ästhetischen Konzeption Appias verstanden und doch sein Erbe nicht anders für sich zu reklamieren wußten als durch Erklärungen wie diese: "Was der Schweizer Bühnenbildner Adolphe Appia in seinem Buche 'Musik und Inszenierung' forderte und mit seinen Wagner-

Dekorationen im ersten Viertel unseres Jahrhunderts schuf - die stilisierte Raumbühne aus dem Geiste der Musik und dem Gefühl der Dreidimensionalität, die Erkenntnis von der Symbolkraft der Farbe und des Lichtes im rhythmisch kombinierten Raum -, das sind die ersten Impulse zu einer Reform der Operninszenierung, die sich folgerichtig zum 'neuen Bayreuther Stil' entwickelt"(81). Die Integration Appias ins konventionelle Theater, die wesentlich darauf beruhte, daß man das Problem der Inszenierung nicht mehr, wie Appia, als Strukturproblem, sondern als bloßes Stilproblem auffaßte, ist hier bereits restlos vollzogen. Eingeleitet wurde sie jedoch schon nach der Jahrhundertwende von einem Teil der Theaterreformer selbst, insbesondere von den Wortführern der deutschen und russischen Stilbühnen. In der einfachsten Form geschah dies bei Georg Fuchs, der Appias Theorie als Vorschlag zur "künstlerischen Gestaltung der Kulissenbühne für die Zwecke des Musikdramas"(82) absichtlich mißverstand und doch so viel richtig von ihr begriff, daß er selber beispielsweise das Drama als "rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum"(83) definieren konnte. Aber auch Meyerhold, der 1909 anläßlich einer Tristan-Inszenierung die ästhetischen Prinzipien Appias wenigstens teilweise erprobte, sah in der Gesamtkonzeption Appias nicht mehr als die Anregung zu einer stilistischen Neuorientierung der Operninszenierung(84). Eine Tendenz zur Weiterführung des Appiaschen Systems ist hingegen bei Theoretikern festzustellen, die sich, unabhängig von Appia und zumeist mehr unter dem Einfluß Craigs stehend, um eine eigenständige Neuformulierung der Funktionsgesetze des szenischen Kunstwerks bemühten. Ohne sich auf das Musikdrama zu stützen, ohne explizit nach dem Zusammenhang von Drama und Inszenierung zu fragen, hat z.B. Oskar Schlemmer die Beziehungen von menschlichem Darsteller, Bewegung und Bühnenraum in ähnlicher Weise wie Appia zu systematisieren versucht. Wie sehr seine Überlegungen denen Appias verwandt erscheinen, zeigt die folgende Bemerkung, die als ein Beispiel unter vielen zitiert sein mag: "Die Gesetze des kubischen Raums sind das unsichtbare Liniensystem der planimetrischen und stereometrischen Beziehungen. Dieser Mathematik entspricht die dem menschlichen Körper innewohnende Mathematik und schafft den Ausgleich durch Bewegungen, die ihrem Wesen nach mechanisch und vom Verstand bestimmt sind. Es ist die Geometrie der Leibesübungen, Rhythmik und Gymnastik"(85). Über Appia hinaus versucht Schlemmer Grundtypen dieser Entsprechung in Maßverhältnissen und Proportionen aufzuzeichnen, Folgen möglicher

Bewegungsabläufe zu skizzieren und in choreographischen Systemen gewissermaßen Bildpartituren vorgestellter Inszenierungen festzuhalten. Die Zuspitzung, die Appias wissenschaftliche Methode dabei erfährt, erweist sich jedoch zugleich als Verengung und Spezialisierung: Schlemmer beschränkt sich auf die Frage, nach welchen Prinzipien die Bewegung des Darstellers und die Gesetze des Raumes miteinander zu vermitteln seien; auf eine Erörterung der dramatischen Form, der Sprach- und Rollengestaltung läßt seine Theorie sich gar nicht erst ein. Sein Interesse gilt der Systematisierung und Rationalisierung eines Teilaspekts, nicht mehr einem System, das alle Mittel des Theaters in einen einzigen, notwendigen Zusammenhang bringt (86). Die sich verselbständigende technische Rationalität, die zum Selbstzweck werdende Systematisierung der szenischen Elemente und ihrer Beziehungen erreicht ihren Gipfel bei Theoretikern wie Friedrich Kiesler, bei dem das, was Appia in seiner Theorie als Totalität zu fassen versuchte, zu einer Gleichung zusammenschrumpft, die als Weltformel für die Darstellungsgesetze der Bühne ausgegeben wird(87):

$$G = \frac{S}{ZN \times OW \times NS} + \int_{n}^{\circ} \frac{F}{(M + L + K)} \times \frac{dB}{dZ}$$

In ihrer vollkommenen Leerheit entspricht diese Formel, die in gewisser Weise auch eine Konsequenz aus Appias Denken darstellt, jener anderen von Protest und Inhalt gereinigten Rezeption Appias, die Abstraktion und Stilisierung als Legitimitätsnachweis des modernen Theaters verstand. Die Frage andererseits, ob in den Experimenten und Programmen der zweiten Phase der Theaterreformen nicht noch ein qualitativ anderes Moment, das über diese Art der Rezeption hinausgeht, zu bemerken ist, läßt sich nicht beantworten, wenn man diese zweite Phase unter dem Blickwinkel der Theorie Appias betrachtet. Nach 1910 läuft die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Problemen des modernen Theaters mehr über Craig als über Appia, und so ist die Frage nach einer relevanten Nachfolge Appias genauer erst zu beantworten, wenn auch das ganz anders konstruierte System Craigs in Betracht gezogen worden ist.

E.G.Craig - Die Inszenierung als produktive Tat des Regisseurs

I

Die theoretischen Werke, die für unsere Untersuchung als Zeugnisse der theaterästhetischen Konzeption Edward Gordon Craigs von Bedeutung sind, stammen aus der Zeit zwischen 1905 und 1910. Mit Ausnahme des frühesten dieser Werke, das 1905 gesondert erschien, wurden sie fortlaufend in der von Craig 1908 gegründeten Theaterzeitschrift "The Mask" erstmals veröffentlicht. Die wichtigsten von ihnen faßte Craig 1911 unter dem Titel "On the Art of the Theatre" zu dem Buch zusammen, das seither als sein theoretisches Hauptwerk gilt und neben Appias "Die Musik und die Inscenierung" als bedeutendsten Manifest der modernen Theaterreformen in deren erster Phase zu betrachten ist; unsere Untersuchung wird sich hauptsächlich an diese Quelle halten, weil die Erstveröffentlichungen in "The Mask" nur ein sehr unübersichtliches Zitieren erlauben. Weniger wichtig sind für unsere Zwecke die Aufsätze, die Craig 1919 in dem Buch "The Theatre Advancing" erscheinen ließ; sie gehören entweder zu den in "On the Art of the Theatre" nicht erfaßten kleineren Schriften der frühen Zeit oder zu den kunsttheoretisch ohnehin weniger ergiebigen Arbeiten der Zeit nach 1910. Über das Verhältnis, in welchem entstehungsgeschichtlich die theoretischen Schriften zum praktischen Schaffen Craigs stehen, unterrichten die autobiographischen Versuche Craigs selbst(1), die Monographien von Janet Leeper(2), Enid Rose(3) und Denis Bablet(4) in so umfassender Weise, daß auf eine nochmalige Darstellung dieser Fakten verzichtet werden kann. Erforderlich ist es jedoch, auf den inneren Zusammenhang zwischen den theoretischen und praktischen Absichten in Craigs Theorie selbst hinzuweisen, weil sich aus diesem Zusammenhang für die kunsttheoretische Betrachtung ein methodisches Problem ergibt. Es ist bekannt, daß Craig den Schwerpunkt seines Schaffens auf die praktisch-künstlerische Arbeit gelegt hat und daß er selber, bevor er seine ersten Reformschriften veröffentlichte, jahrelang als Schauspieler, Bühnenbildner und Regisseur praktisch tätig gewesen ist. In seinem der "Mask" vorangestellten Wahlspruch "After the Practise the Theory" ist diese Tatsache zur Maxime erhoben, und auch in zahlreichen anderen Äußerungen läßt sich die Bestätigung dafür finden, daß Craig die Auseinandersetzung mit der Praxis als das Primäre, die Theorie aber als Ergänzung und Fortsetzung der Praxis angesehen hat. Dies bedeutet jedoch keineswegs, daß sich die

Theorie Craigs in einer Ansammlung von praktischen Erfahrungen und Forderungen erschöpft. Wohl zeigt sich in seinen Schriften der Einfluß seiner praktischen Intentionen, sein Interesse an einer konkreten Veränderung der bestehenden Theaterverhältnisse so deutlich und beinahe übermächtig, daß hier eine Trennung zwischen spekulativem System und praktischem Reformprogramm auf größere Schwierigkeiten stößt als bei Appia, der eine solche Trennung selbst durchgeführt hatte. In der Tat sind bei Craig die Grenzen der theoretischen Betrachtung stets gegen die Realität des Theaters offen und fließend gehalten. Die Frage nach den Bedingungen und Gesetzen des Theaterkunstwerks enthält für ihn immer auch die Frage, wie diese Gesetze anzuwenden seien und welche Umstände ihre Anwendung im bestehenden Theater verhinderten. Kunstphilosophische Gedanken wechseln mit empirisch-praktischen oder auch rein technischen Erwägungen; ästhetische, pädagogische, ökonomisch-organisatorische Aspekte bedingen und durchdringen sich als ein unauflöslich scheinendes Ganzes, das sich dem analytischen Zugriff umso standhafter entzieht, als seine Darstellung im einzelnen fragmentarischen Charakter besitzt; nirgends ist in Craigs Schriften die konsequente, strenge Methodik beobachtet oder auch nur angestrebt, die der Theorie Appias ihr geschlossenes Gepräge gibt; die Form der Mitteilung ist in der Regel der Essay, mitunter der Dialog, kaum je aber, wenigstens nie anhaltend, die wissenschaftlich deduzierende Abhandlung. Dennoch ist die Schwierigkeit in den ganz unsystematisch erscheinenden Reflexionen Craigs das System zu entdecken, nicht mit einem Mangel an System zu verwechseln; die methodische Schwierigkeit einer kunsttheoretischen Analyse liegt darin, noch in den beiläufigsten empirisch-praktischen Beobachtungen Craigs die Funktion zu erkennen, die sie für die ästhetische Gesamtkonstruktion besitzen, und den spekulativen Kern dieser Konstruktion herauszuarbeiten. In einer nicht ganz unmißverständlichen Formel hat Craig seine Theorie zusammenfassend dahin charakterisiert, daß sie - weit entfernt davon, ein wissenschaftliches Denkgebäude oder auch nur ein praktisches Lehrbuch zu sein - vor allem die Vision eines neuen Theaters enthalte und im Grunde nichts sei als ein Traum, "a dream put into words"(5). Diese Charakteristik würde falsch verstanden, wollte man in ihr das Eingeständnis der praktischen Unverbindlichkeit oder der theoretischen Systemlosigkeit erblicken. Man wird sie vielmehr als Ausdruck des utopischen Geistes, der Craigs Theorie

kennzeichnet, verstehen müssen und, was deren inneres System betrifft, in dem Sinne aufzufassen haben, wie Craig es an einer anderen Stelle andeutet, wenn er, einen Danteschen Satz abwandelnd, vom Traume sagt: "... the central point of a dream, as of a circular figure, controls and conditions every hair's breadth of the circumference"(6). Im Zentrum der Craigschen Theorie steht die Frage nach den Bedingungen der künstlerischen Autonomie des Regisseurs, die Frage also, die schon im 19. Jahrhundert immer wieder gestellt worden war, ohne einer grundsätzlichen Lösung näherzukommen. Die Theorie Craigs ist nicht nur der Versuch einer radikal neuen Antwort, sondern auch - und zunächst - der Versuch, die Frage neu und anders zu stellen.

II

1) An den Anfang seiner theoretischen Ausführungen hat Craig eine Definition des Theaterkunstwerks gestellt, die umso höher einzuschätzen ist, als sie die Voraussetzung für alle weiteren Schritte seiner Theorie enthält und zugleich deren wichtigstes Ergebnis in konzentrierter Form vorwegnimmt. Daß sie am Anfang steht, ist wörtlich aufzufassen; sie befindet sich auf den ersten Seiten der 1905 veröffentlichten ersten großen Reformschrift Craigs - "The Art of the Theatre. The First Dialogue" - und ist gewissermaßen der Begriff für das, was diese Schrift als Idee entwickelt. Man kann daher den "Ersten Dialog" als Exposition, jene Definition als Schlüsselwort für die gesamte übrige Theorie Craigs bezeichnen. Der Dialog, geführt zwischen einem Theaterbesucher und einem Regisseur, setzt ein mit der Erörterung der Frage, was unter der Kunst des Theaters überhaupt zu verstehen sei. Die Überlegungen, mit denen der Regisseur den Theaterbesucher zu der gewünschten Definition führt, sind ebenso aufschlußreich wie diese Definition selbst, denn sie ersetzen in gewissem Sinne deren theoretische Ableitung. Die Ansichten des Theaterbesuchers aber entsprechen so vollkommen den traditionellen Antworten auf die gestellte Frage, daß sie wie eine Zusammenfassung der eingangs dargelegten Grundsätze der theaterästhetischen Theorie im 18. und 19. Jahrhundert erscheinen:

> Stage-Director: ... Tell me, do you know what is the Art of the Theatre?

Playgoer: To me it seems that Acting is the Art of the Theatre.

Stage-Director: Is a part, then, equal to a whole?

Playgoer: No, of course not. Do you, then, mean that the play is the Art of the Theatre?

Stage-Director: A play is a work of literature, is it not? Tell me, then, how one art can possibly be another?

Playgoer: Well, then, if you tell me that the Art of the Theatre is neither the acting nor the play, then I must come to the conclusion that it is the scenery and the dancing. Yet I cannot think you will tell me this is so.

Stage-Director: No; the Art of the Theatre is neither acting nor the play, it is not scene nor dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour, which are the very heart of the scene; rhythm, which is the very essence of dance(7).

Nach zwei Seiten hin grenzt Craig in diesen Sätzen, durch enge Verknüpfung theoretischer und kritischer Überlegungen, seine eigene Position gegen die traditionelle Ästhetik des Theaters ab. Auf der einen Seite steht programmatisch seine Feststellung, daß die Kunst des Theaters weder mit der Schauspielkunst noch mit dem Drama noch mit dem Tanz oder gar mit der Dekorationskunst in eins gesetzt werden dürfe, daß vielmehr alle diese Künste nur Teilaspekte jener übergreifenden Kunst seien und daß deshalb der Blick notwendig auf das Ganze des theatralischen Kunstwerks gerichtet werden müsse. Auf der andern Seite wird dieses Ganze des Theaterkunstwerks auch nicht einfach als Synthese der verschiedenen Künste verstanden, sondern als Synthese der Elemente, die den einzelnen Künsten des Theaters materiell zugrunde liegen. Der erste Schritt richtet sich mit der Forderung, daß auf dem Theater jeder Totalitätsanspruch einer einzelnen Kunst zugunsten der Totalität aller Kunstbetätigungen aufgegeben werden müsse, vor allem gegen die bis ins späte 19. Jahrhundert für die ganze offizielle Theaterästhetik einstehende Theorie der Schauspielkunst, die

das Kunstproblem des Theaters auf das Problem der Rollengestaltung reduziert hatte und damit allein dem Schauspieler gerecht geworden war, Wenn Craig dieser im Bewußtsein seiner Zeitgenossen noch fest verankerten Auffassung sein neues Totalitäts-Ideal entgegenstellt, so tritt darin zunächst nur jene grundsätzliche Antithese zutage, mit deren Erkenntnis wir anfangs die historische Relevanz der Inszenierungsästhetik überhaupt zu stützen vermochten. Für den Aufbau des Craigschen Systems selbst ist der zweite Gedankenschritt wichtiger, die in der Definition des Regisseurs formulierte Forderung, daß nur durch die Reduktion der Künste auf ihre Elemente die totale Synthese des szenischen Kunstwerks möglich werden könne. Mit der gleichen Entschiedenheit, mit der Craig zuerst den Totalitätsanspruch der Inszenierungstheorie gegenüber dem Totalitätsanspruch der Schauspielertheorie vertritt, grenzt er in diesem zweiten Schritt seine Position gegen die Regiekonzeptionen und Gesamtkunstwerksentwürfe des 19. Jahrhunderts ab. Erinnert sei an die programmatischen Äußerungen Goethes, Brentanos, Klingemanns, Immermanns, an denen die Utopie eines Inszenierungstheaters schon deutlich abzulesen war und in denen vor allem auch bereits das Problem der künstlerischen Autonomie des Regisseurs - die zentrale Frage der Craigschen Kunsttheorie - reflektiert zu sein schien. Wie eindringlich aber in allen diesen Äußerungen das Ideal einer vollkommenen theatralischen Synthese beschworen worden war, nirgends war doch ein Weg gefunden worden, die verschiedenen theatralischen Kunstbereiche funktionell miteinander zu vermitteln; keine der Theaterkünste war um der Inszenierungssynthese willen zu einer Modifikation ihrer Struktur gezwungen worden; niemand hatte die Eigengesetzlichkeit des Dramas, der Schauspielkunst, des Bühnenbildes grundsätzlich in Frage gestellt. Man hatte die fortschreitende Dissoziation der Künste beklagt, aber es war bei dem Versuch geblieben, die dissoziierten Kunstbereiche durch gemeinsame stilistische Kriterien zusammenzubinden, ohne nach einer strukturellen Veränderung ihrer Organisation zu fragen. Eben dies hatte die Ambivalenz von Macht und Ohnmacht in der Stellung des Regisseurs begründet. Zwar war mit aller Schärfe gefordert worden: "Des Dichters Werk entspringt aus einem Haupte, deshalb muß die Reproduction desselben vernünftigerweise auch nur aus einem Haupte hervorgehen"(8); dennoch hatte man der hier geforderten Autonomie des Regisseurs theoretisch keinen Schritt näher kommen können, solange die Autonomie der einzelnen Künste auf dem Theater prinzipiell unange-

tastet blieb. Ähnlich verhält es sich im Bereich des Musiktheaters mit den Gesamtkunstwerkskonzeptionen des 19. Jahrhunderts. Faßt man die Theorie Richard Wagners in dem Axiom zusammen, daß die höchste Vereinigung aller Künste durch die höchste Entfaltung jeder einzelnen erreicht werde, so erscheint die Craigsche Definition des theatralischen Kunstwerks geradezu als Gegenentwurf zur Theorie Wagners. Eine Bestätigung für diesen Gegensatz findet sich auch wirklich in einer der späteren Schriften Craigs, wo es - mit indirekter Beziehung auf Wagner - in ironischer Zuspitzung heißt: "How can all arts combine and make one art? It can make one joke - one Theatre"(9). Daß eine echte Vereinigung der Künste unter Bewahrung ihrer Autonomie möglich sei, hatte auch, und zuerst, Appia bestritten, ohne jedoch schon die radikale Konsequenz Craigs zu ziehen, daß darum alle Künste in ihre elementaren Bestandteile aufgelöst und zum reinen Material in der Hand des Regisseurs zurückgebildet werden müßten. Vielmehr hatte Appia nur die Wagnersche Konzeption in ihrem entscheidenden Punkt dahin korrigiert, daß nicht die höchste Entfaltung der Künste, sondern deren wechselseitige Unterordnung die Einheit des Gesamtkunstwerks garantiere; und das Gesetz dieser Unterordnung hatte er, indem er die Hierarchie der Darstellungsmittel ableitete, exakt definiert. So war ihm zum ersten Mal theoretisch eine Vermittlung der verschiedenen theatralischen Kunstbereiche gelungen, und zwar eine Vermittlung, bei der das dramatische Werk als autonomer Formzusammenhang bewahrt blieb, während sowohl die Schauspielkunst als auch die Bühnenbildkunst alle Selbständigkeit einbüßten und zu funktionierenden Bestandteilen des vom Drama ausgelösten Inszenierungsmechanismus wurden. Daß dieser Entwurf im Wort-Tondrama seine unabdingbare Voraussetzung und in dieser Voraussetzung seine Grenze besaß, ist Appia von Anfang an bewußt gewesen; wo er dennoch - wie in seinen späteren Schriften - seine Konzeption auch auf das gesprochene Drama auszudehnen versuchte, sah er sich genötigt, gerade seine kühnste und reichhaltigste Entdeckung - die Idee des "sich selbst inszenierenden Dramas" - preiszugeben. Für Craig, dessen Theorie sich primär auf das Sprechtheater bezieht, scheidet von vornherein die Möglichkeit eines solchen immanenten Inszenierungsmechanismus aus. An dieser Grenze wird der Unterschied deutlich, der zwischen den Theorien Appias und Craigs besteht und der es erlaubt, in ihnen zwei komplementäre Grundlösungen des gleichen Problems zu sehen: Beide Theoretiker gehen von der Erkenntnis aus, daß das Theater ein hetero-

genes, aus den verschiedensten Kunstbetätigungen zusammengesetztes Gebilde sei, welches das Prinzip seiner Einheit keineswegs von Natur aus in sich trage. Die Frage der ästhetischen Einheit der Inszenierung ist daher für beide nicht bloß eine Frage der von Fall zu Fall erreichbaren stilistischen Synthese, sondern eine Frage, die grundsätzlich über die Möglichkeit und die Struktur des Theaterkunstwerks entscheidet. Die konstitutive Bedingung dieser Einheit aber - und damit auch die Bedingung des theatralischen Kunstwerks schlechthin - liegt für Appia und Craig in der uneingeschränkten Verfügungsgewalt des Theaterkünstlers über die ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel, d.h. in der Autonomie des künstlerischen Subjekts. Fast wörtlich stimmt die Feststellung Craigs: "It is impossible for a work of art ever to be produced where more than one brain is permitted to direct" (10) mit der Forderung Appias überein, "daß ein Kunstwerk sich seine Gesamtwirkung nur dann ungetrübt erhalten kann, wenn es kein Element in sich schließt, das nicht ganz und unmittelbar in der Gewalt seines Schöpfers liegt"(11). Der Unterschied beider Theorien besteht allerdings nicht nur darin, daß Appia für das Musiktheater, Craig für das Sprechtheater argumentiert und daß Appia den Dramatiker, Craig den Regisseur zum autonomen Künstler des Theaters erhebt. Der tiefere Unterschied liegt vielmehr darin, daß die Autonomie des Künstlers bei Appia im Werk des Dramatikers begründet wird und allein dieses auch wiederum betrifft, während sie bei Craig stets auf das künstlerische Subjekt bezogen bleibt. Der Begriff der künstlerischen Autonomie bedeutet für Appia nicht, wie für Craig, das völlige Zurücknehmen des Kunstwerks in die Subjektivität des Künstlers; vielmehr überwindet Appia gerade diese absolute Subjektivität, indem er die Gesetze auffindet, nach denen das Drama (allerdings nur das Wort-Tondrama) sich selbst inszeniert - und zwar mit einer Automatik, welche die Inszenierung auch dem Willen und dem Zugriff des Dramatikers selbst entzieht, sobald dieser sein Werk vollendet hat. In Craigs Theorie hingegen bleibt die Subjektivität der Kunstleistung im Prinzip unaufgelöst. Craig findet im gesprochenen Drama keinerlei Handhabe dafür, daß sich die Inszenierung aus dem geschriebenen Text mit unfehlbarer Gesetzmäßigkeit entwickeln könnte. Weder kann ihm deshalb der Dramatiker als autonomer Künstler noch das dramatische Werk als objektive Garantie der Einheit des szenischen Kunstwerks erscheinen. Diese Einheit vermag für ihn allein die produktive Tat des Regisseurs hervorzubringen - und eben auch nur dann, wenn alle am Theater beteiligten

Künste ihre Selbständigkeit und den Anspruch ihrer Eigengesetzlichkeit aufgeben, um zu verfügbaren Materialien in der Hand des Regisseurs zu werden. Damit sind noch einmal, nun allerdings so, daß ihre Problematik sichtbar wird, die beiden Voraussetzungen genannt, die für das theoretische Modell Craigs konstituierend sind. Anders als Appia, der die Einheit der Inszenierung im dramatischen Werk verankert und dadurch in gewisser Weise das Subjekt des Künstlers aus seinem Gedankengang ausschaltet, muß Craig den genialen Regisseur voraussetzen und damit seine Ergebnisse nach der größeren oder geringeren Produktivität des Künstlers relativieren. Dieser Unterschied, der sich begrifflich als der Unterschied zwischen einer objektiven und einer subjektiven Ästhetik der Inszenierung fassen ließe, hat seine weitreichenden Konsequenzen nicht nur für die Ergebnisse, sondern auch für die ganze Verfahrensweise beider Theoretiker. Während Appia den Zusammenhang von Drama und Inszenierung in abstrakten Funktionen ausdrücken kann, ist Craig auf eine Deskription des Schaffensprozesses, auf eine Schilderung des Werdegangs, der Intentionen und möglichen Techniken des Regisseurs angewiesen. Wo Appia die Gesetze ableitet, die jedem Wort-Tondrama dank seiner Struktur als System zugrunde liegen, vermag Craig nur durch empirische Beispiele zu erhärten, was seiner Ansicht nach der Regisseur als subjektiver Gesetzgeber der Inszenierung zu leisten hat. Dennoch liegt die Problematik der Craigschen Inszenierungskonzeption zunächst weniger darin, daß Craig am Prinzip der Subjektivität festhält, als vielmehr in der Voraussetzung, daß nur durch die Reduktion der Künste auf ihre Elemente die Inszenierung als produktive Tat des Regisseurs möglich werde. Hier ist nämlich die Frage zu stellen, wie eine solche Reduktion vorzustellen sei und in welchem Ausmaße sie überhaupt möglich sein könne. Geringe Schwierigkeiten bereitet dieser Gedanke nur im Hinblick auf die szenischen Faktoren, die schon Appia aus ihrer Bindung an die illusionistische Dekorationsmalerei befreit und in ihre Grundbestandteile zerlegt hatte. Dagegen fragt es sich, ob auch das Drama auf seine Elemente reduzierbar ist und ob es nicht gerade dann aufhört, materielles Substrat der Inszenierung zu sein, wenn es in seiner formalen Eigengesetzlichkeit negiert wird. Zumindest erscheint es zweifelhaft, ob man das dramatische Werk derart auf eine bloße Quantität von Worten zurückführen kann, wie Craig es andeutet, wenn er von "words, which are the body of the play" spricht. Ebenso unklar ist, was gemeint sein kann, wenn Craig

auch die Schauspielkunst auf ihren elementaren Bestand reduzieren will. "Action" ist ein viel zu weitläufiger Begriff, als daß er eindeutig ein Element in dem Sinne bezeichnete, wie Farbe und Linie als Elemente aufgefaßt werden können. Zudem fragt sich, ob alle diese Bestandteile, vorausgesetzt, sie wären einfache Elemente, auf einer Stufe der Verwendbarkeit liegen. Craig scheint eine solche Gleichwertigkeit anzunehmen, denn er fährt, mit einer kleinen Einschränkung allerdings, im Anschluß an die zitierte Definition des Regisseurs im Dialog fort:

> Playgoer: Action, words, line, colour, rhythm! And which of these is all-important to the art?
>
> Stage-Director: One is no more important than the other, no more than one colour is more important to a painter than another, or one note more important than another to a musician. In one respect, perhaps, action is the most valuable part. Action bears the same relation to the Art of the Theatre as drawing does to painting, and melody does to music ... (12)

Bereits in diesen Sätzen deutet sich die in den späteren Ausführungen immer klarer zutage tretende Tendenz Craigs an, das theatralische Kunstwerk mit der Malerei und der Musik in Analogie zu bringen und die Inszenierung auf die Ebene der schönen Künste zu heben. Es fragt sich nur - und darin lassen sich alle oben gestellten Fragen zusammenfassen - , unter welchen theoretischen Voraussetzungen es möglich wird, daß die künstlerischen Mittel des Theaters tatsächlich wie Farben auf der Palette des Malers dem Regisseur zur Verfügung stehen. Um diese Frage zu beantworten, müssen wir das Verhältnis des Regisseurs zu jedem einzelnen seiner Elemente prüfen.

2) Zu den Eigentümlichkeiten der Theorie Craigs gehört es, daß sie auf Fragen, die man an sie stellt, stets zwei Antworten bereit hält, die sich weder ganz decken noch widersprechen. Den Grund für diese Doppelschichtigkeit gibt Craig selbst als einen historischen an(13). Er unterscheidet zwischen dem optimalen theatralischen Kunstwerk, das angesichts des bestehenden Theaters und nur in Opposition zu diesem möglich sei, und einem idealen Theater, dessen Verwirklichung in utopischer Ferne jenseits aller aktuellen Auseinandersetzungen liege. Beide Stufen sind jedoch nicht nur aufeinanderfolgende Pha-

sen eines gedachten historischen Prozesses, sie entsprechen auch einer systematischen Unterscheidung insofern, als sie den gleichen gedanklichen Inhalt auf zwei verschiedenen Ebenen seiner formalen Entwicklung darstellen. Man kann dies so bezeichnen, daß Craig auf der einen Seite die Idee des theatralischen Kunstwerks in latentem Zustand, auf der anderen in entfalteter Deutlichkeit vor Augen stellt, wobei die theoretische Vermittlung beider Sphären nur Antizipation des realen Geschichtsprozesses sein soll. Daraus folgt für die Analyse seiner ästhetischen Konzeption, daß Drama, Schauspielkunst, Bühnenbild und Regie nicht als fixierte Größen zu betrachten sind, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu dem einen oder dem anderen der beiden sich überlagernden Systeme relativiert werden müssen. Die theoretischen Unterschiede, die sich dabei ergeben, treten am augenfälligsten im Verhältnis des Regisseurs zum Drama zutage. Auf der ersten Stufe hält Craig an der Gegebenheit des literarischen Dramas fest, auf der zweiten Stufe ersetzt er es durch das, was er das "ungesprochene Drama" nennt. Im ersten Fall handelt der Regisseur als Interpret des Dramatikers; im zweiten ist er Erfinder eigener szenischer Gebilde, denen kein fremder Plan, kein Text und kein Dialog mehr zugrunde liegen. In beiden Phasen aber ist das Drama, was immer man zunächst darunter verstehen möge, nur materielles Substrat der Inszenierung, Formbestandteil der schöpferischen Konzeption des Regisseurs.

Wenn Craig bestreitet, "that the written play is of any deep and lasting value for the Art of the Theatre"(14), so scheint darin - nun freilich vom Theater her betrachtet - nur jener Bruch noch einmal vollzogen zu werden, mit dem schon während des ganzen 19. Jahrhunderts Dramatiker von literarischem Rang die Entfremdung zwischen Theater und Drama konstatiert hatten. Es handelt sich für Craig jedoch nicht darum, dem poetischen Drama das sogenannte bühnengerechte Theaterstück vorzuziehen, das sich in Gestalt von Rollen- und Ausstattungsstücken so siegreich gegenüber Werken der dramatischen Poesie auf der Bühne durchgesetzt hatte; vielmehr ist es das dialogische Drama überhaupt, das er als dem Theater fremde, bloß aufgezwungene Erscheinung apostrophiert und dem er als Ideal sein "ungesprochenes Drama", aber auch alle originären Formen der Pantomime und des Tanzes entgegenhält. Grundsätzlich lehnt er die Auffassung vom literarischen Ursprung des dramatischen Theaters ab und vertritt dagegen die Ansicht: "The father of the dramatist was the dancer ....

The dramatist made his first piece by using action, words, line, colour and rhythm, and making his appeal to our eyes and ears by a dexterous use of these five factors"(15). Im gleichen Sinne unterscheidet er zwischen Drama und dramatischem Gedicht; auf dies letztere sich beziehend, stellt er fest: "Remember I speak of a dramatic poem, not of a drama. The two things are separate things. A dramatic poem is to be read. A drama is not to be read, but to be seen upon the stage ..."(16). Dies alles hindert ihn jedoch nicht, auf der ersten Stufe seiner Konzeption auch diejenigen Werke gelten zu lassen und in sein Inszenierungsmodell einzubeziehen, die nach der vorherigen strengen Unterscheidung zu den Produkten der Literatur gehören. So zählt er selbst Shakespeares Werke, die doch mehr als ein Jahrhundert lang als das verlorene Paradies eines mit dem Theater identischen Dramas gegolten hatten, zu den spezifischen Lesedramen, nicht zu jenem Typus des theatralischen Dramas, den er etwa in den spätmittelalterlichen englischen Masks und Pageants verwirklicht sieht. Dennoch bezieht er sich auf keinen Dramatiker so häufig wie auf Shakespeare, dessen Werke ihm als Modellfall dienen, so oft er seine dramaturgischen Vorstellungen auf der ersten Stufe seines Entwurfs erläutert.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß sich für Craig der Formzusammenhang der Inszenierung nicht als abstrakter Funktionszusammenhang darstellt, sondern im Schaffensprozeß des Regisseurs, im Vorgang des Inszenierens erst konkretisiert. Aufschlüsse über die Beziehungen zwischen Regisseur und Drama lassen sich daher zunächst nur indirekt aus Stellen gewinnen, an denen Craig die verschiedenen Etappen des Inszenierungsvorgangs auf ganz empirischem Wege beschreibt. So heißt es etwa im "Ersten Dialog", den Regisseur betreffend: "I have said that he swears to follow the text faithfully, and that his first work is to read the play through and get the great impression; and in reading it, as I have said, begins to see the whole colour, rhythm, action of the thing. He then puts the play aside for some time, and in his mind's eye mixes his palette (to use a painter's expression) with the colours which the impression of the play has called up. Therefore, on sitting down a second time to read the play through, he is surrounded by an atmosphere which he proposes to test. At the end of this second reading he will find that his more definite impressions have received clear and unmistakable corroboration and that

some of his impressions which were less positive have disappeared. He will then make a note of these"(17). Aus diesen Anfangsstadien entwickelt der Regisseur auf folgende Weise die festeren Umrisse seines Inszenierungsplans: "... he first of all chooses certain colours which seem to him to be in harmony with the spirit of the play, rejecting other colours as out of tune. He then weaves into a pattern certain objects - an arch, a fountain, a balcony, a bed - using the chosen object as the centre of his design. Then he adds to this all the objects which are mentioned in the play, and which are necessary to be seen. To these he adds, one by one, each character which appears in the play, and gradually each movement of each character, and each costume"(18). Das Auffallende an dieser Beschreibung ist, daß Craig, so sehr er auch die Interpretationspflicht und Texttreue des Regisseurs beschwört, weder von den besonderen Konstellationen der Handlung noch von den konkreten Eigenschaften und Motiven der dramatischen Personen ausgeht, sondern eine synästhetische Gesamtschau des Werks an den Anfang stellt, in der sich zunächst nur bestimmte Farben, Formen, Rhythmen und Bewegungen abzeichnen. In dieses atmosphärische Bild fügen sich allmählich erst die im Drama geforderten gegenständlichen Faktoren ein - zuerst bestimmte Merkmale des Schauplatzes, dann die Requisiten und ganz zum Schluß die dramatischen Charaktere. Vom Standpunkt des traditionellen Theaters betrachtet, ist dies die Umkehrung aller gewohnten Inszenierungspraktiken. Die Aufgabe des Regisseurs besteht hier nicht mehr darin, die individuellen Einzelleistungen der Schauspieler zu koordinieren, die Aufführung überhaupt von den Rollen her aufzubauen und in einen sinnvollen dekorativen Rahmen zu stellen. Primär ist vielmehr ein optischer Gesamteindruck, der sich vom dramatischen Werk ablöst, verselbständigt und erst dann in den schon halb fertigen Kompositionszusammenhang die realen Erfordernisse des Dramas, die spezifischen Merkmale der Handlung und der Charaktere wieder aufnimmt. Daß dieser Kompositionszusammenhang - denn um einen solchen handelt es sich hier wesentlich - zugleich ein Interpretationszusammenhang sei; daß also die szenische Vision des Regisseurs, wie Craig für die erste Stufe seiner Theorie in Anspruch nimmt, mit den Intentionen des Dramatikers tatsächlich übereinstimme oder ihnen wenigstens nicht widerspreche: dafür bietet die zitierte Stelle theoretisch keine Gewähr. Einzig die Bemerkung, der Regisseur habe sein Werk "in harmony with

the spirit of the play" durchzuführen, weist darauf hin, daß es für Craig ein inhaltliches Korrelat zu jenem ganz subjektiven Formgebilde gibt, welches der Regisseur zuerst in seiner Phantasie entwirft. Allerdings ist die Formel "in harmony with the spirit of the play" so allgemein und unbestimmt, daß man kaum ein verbindliches dramaturgisches Gesetz aus ihr ableiten kann, und auch die Beispiele mit denen Craig sonst sein Inszenierungsverfahren im "Ersten Dialog" illustriert, betreffen stets nur die formalen Aspekte jenes Kompositionsprozesses, nicht den Inhalt des eigentlichen Interpretationsgedankens. Das Modell für diesen letzteren findet sich in einer kleinen, wenig beachteten Schrift aus dem Jahre 1908, die man als Kernstück der Craigschen Dramaturgie betrachten kann - in dem Aufsatz "On the Ghosts in the Tragedies of Shakespeare". Craig vertritt darin die These, daß die Geistererscheinungen in den großen Tragödien Shakespeares - vor allem in Macbeth, Hamlet, Richard III. - keineswegs, wie es die traditionelle Bühneninterpretation habe glauben machen wollen, eine episodische und äußerliche Zutat Shakespeares seien, sondern daß in ihnen der eigentliche Organisationspunkt, die zentrale Idee dieser Werke liege. Die Abhandlung beginnt mit den folgenden Sätzen: "A very curious indication as to the way in which the producer should treat the Shakespearean tragedies on the stage lies in the appearance in those tragedies of the ghosts or spirits. The fact of their presence precludes a realistic treatment of the tragedies in which they appear. Shakespeare has made them the centre of his vast dreams, and the central point of the dream, as of a circular geometrical figure, controls and conditions every hair's breadth of the circumference. These spirits set the key to which, as in music, every note of the composition must be harmonized; they are integral, not extraneous parts of the drama; they are the visualized symbols of the supernatural world which enfolds the natural ..."(19). Die szenische Darstellung dieser Geistererscheinungen, so fährt Craig fort, habe nur zu Verlegenheitslösungen und lächerlichem Mummenschanz führen können, solange man sich der konstitutiven dramatischen Bedeutung, die Shakespeare ihnen gegeben habe, nicht bewußt geworden sei: "For when Shakespeare wrote 'enter the ghost of Banquo', he did not have in his mind merely a player clothed in a piece of gauze. Nor had he done so, had he been preoccupied with gauze and limelight,would he ever have created the Ghost in Hamlet; for that ghost of Hamlet's father, who moves aside

the veils at the beginning of the great play, is not a joke; he is not a theatrical gentleman in armour, is not a farce of a figure. He is a momentary visualization of the unseen forces which dominate the action ..."(20). Den Beweis dieser These bleibt Craig nicht schuldig; am Beispiel des "Macbeth" untersucht er bis in die Einzelheiten des Dialogs und der Sprache hinein das Wirken jener Geister; und es gelingt ihm in der Tat, auch dort, wo Geister weder auftreten noch im Text erwähnt zu sein scheinen, einen Kontext herzustellen, der noch in den entlegensten poetischen Schnörkeln und Metaphern, ja selbst im Verstummen des Dialogs den verhängnisvollen Einfluß der "unseen forces" und "sightless substancies" suggeriert. Der mystisch-fatalistische Charakter dieser Interpretation, in der Schicksalsmächte und irrationale Wesen zu dramatischen Subjekten werden und geradezu an die Stelle der handelnden Personen treten, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß dem ganzen Gedankengang, betrachtet man ihn strukturell im Hinblick auf die Formkonzeption der Inszenierung, das Interesse an der strengsten Rationalisierung des künstlerischen Materials zugrunde liegt: Der Regisseur reduziert die Mannigfaltigkeit der dramatischen Motive und Verwicklungen auf eine zentrale Idee und betrachtet die gesamte Handlung, das äußere Geschehen ebenso wie die innere Entwicklung der Personen nur als Modalität dieser Idee, gewissermaßen als dramatische Phantasie des Autors über sein Thema. Damit verbindet sich notwendig eine Neutralisierung und Abwertung sowohl der Charaktere als auch der äußeren dramatischen Handlung. Macbeth und Lady Macbeth sind es nicht selbst, die handeln; sie sind hypnotisierte, willenlose Medien der unsichtbaren Mächte: "He (Macbeth) is not the man some actors show him to be, the trapped, cowardly villain; nor yet is he to my mind the bold, courageous villain as other actors play him"(21). "What we should see is a man in that hypnotic state which can be both terrible and beautiful to witness. We should realize that this hypnotism is transmitted to him through the medium of his wife, and we should recognize the witches as spirits, more terrible because more beautiful than we can conceive except by making them terrible"(22). Und wieder Macbeth betreffend: "I seem to see him in the first four acts of the play as a man who is hynotized, seldom moving, but, when he does so, moving as a sleep-walker. Later on in the play the places are changed, and Lady Macbeth's sleep-walking is like the grim, ironical echo of Macbeth's whole life, a sharp, shrill echo quickly growing fainter, fainter

and gone"(23). Und noch einmal über Lady Macbeth: "... she in her turn acted as medium to the spirits whose duty it ever is to test the strength of men by playing with their force upon the weakness of women"(24). Die Analogie dieser Stellen zur Idee der Über-Marionette, von der später die Rede sein wird, ist unverkennbar. So wie die Schauspieler dort zu lebendigen Marionetten in der Hand des Regisseurs umgedeutet und am Ende durch wirkliche Kunstfiguren ersetzt werden, so wird hier die Autonomie der Rolle schon aus dramaturgischen Erwägungen gesprengt: Die dramatischen Personen sind nicht mehr die selbstbewußten, für ihre Gedanken und Taten verantwortlichen Charaktere, als die sie in der klassischen Dramaturgie wie auch in der Theorie der Schauspielkunst vorausgesetzt wurden; sie leben in Trance und handeln, da sie ihrer Mündigkeit und subjektiven Freiheit beraubt sind, nur noch dem Schein nach; die Kategorie der inneren Handlung entspricht ihnen nicht mehr, jede psychologische Interpretation muß an ihnen abgleiten. Eine ebenso tiefgreifende Veränderung vollzieht sich in Craigs Darstellung mit dem faktischen Geschehen der dramatischen Handlung. Es wird zur äußerlichen Folie, hinter der das geheimnisvolle innere Leben - aber eben nicht mehr das seelische Leben der dramatischen Personen, sondern das Wirken der Geister - als eigentliches Geschehen sich abspielt. Nicht im Königsmord und im Aufstand gegen Macbeth sieht Craig die Brennpunkte der Handlung, sondern in den Szenen, in denen "the overpowering force of the unseen agencies" sich in der Gestalt der Hexen sichtbar verkörpert; und als Höhepunkt gilt ihm nicht mehr die tragische Katastrophe am Schluß, sondern die Mitte des Dramas - die Szene, in der dem Macbeth der Geist Banquos auf dem Feste entgegentritt. So wird der finalen Perspektive des Dramas durch Verschiebung der dramaturgischen Akzente bewußt die Dynamik genommen; das Drama schließt sich zum Kreis zusammen, in dessen Zentrum die Idee des Dramatikers lebendig in Erscheinung tritt. Daß schließlich auch der Dialog aufhört, die Logik und Konsistenz der Handlung zu garantieren, wurde schon angedeutet; Craig legt in die poetischen Concetti und Metaphern Shakespeares, in die Pausen und das Schweigen zwischen den Zeilen ebensoviel Bedeutung wie in den Dialog selbst. Es wird nun verständlich, warum Craigs Regisseur sich nicht primär an die Gegebenheiten der Handlung und die psychologische Situation der Charaktere, ja nicht einmal an den Wortlaut des Textes zu halten brauchte, sondern von einem synästhetischen Gesamtbild ausging, das die Lektüre des Dramas zunächst ganz

vage in seiner Phantasie hervorgerufen hatte. Das inhaltliche Regulativ für die Stimmigkeit dieses Gesamtbildes bietet ihm die Erkenntnis der zentralen Idee des Werkes; der Kompositionsgedanke und der Interpretationsgedanke erweisen sich als komplementäre Prinzipien. Craig führt dies am Schluß seiner Schrift nochmals am Beispiel des Macbeth anschaulich vor Augen: "Had I to teach a young man who would venture to achieve this I would act as follows: I would take him through each portion of the play, and from each act, each scene, each thought, action, or sound, I would extract some spirit, the spirit which is there. And on the faces of the actors, on their costumes, and on the scene, by the light, by line, by colour, by movement, voice and every means at our disposal, I would repeatedly and repeatedly bring upon the stage some reminder of the presence of these spirits, so that on the arrival of Banquo's ghost at the feast we should not commence to giggle, but should find it just and terrible; should be so keenly expectant, so attuned to the moment of its coming that we should be conscious of its presence even before we saw it there. It would be the natural climax, the natural conclusion; and from that point until the end of the play I would remove spirit by spirit from the faces, from the dresses, from the scenes, until nothing lay upon the stage but the body of Macbeth, a handful of ashes left after the passage of a devouring fire"(25).

Die eigenartige und sehr speziell anmutende Deutung, die Craig dem Drama im Zusammenhang seiner Inszenierungskonzeption zuteil werden läßt, ist nicht so singulär, wie sie angesichts ihres spiritistischen Einschlags erscheinen mag. Sie hat ihre deutlichen Parallelen sowohl in der Entwicklung der zeitgenössischen Dramatik als auch in den fortgeschrittensten Experimenten der Theateravantgarde um 1900. Unmittelbar beeinflußt ist sie von der Dramaturgie Maeterlincks. Craig bezieht sich zwar nie auf die dramatischen Werke Maeterlincks, zitiert aber mehrmals aus dessen philosophischen Schriften, insbesondere aus dem 1896 publizierten Werk "Le Trésor des Humbles", in dem sich vieles von dem vorgedacht findet, was Craig in seinem Aufsatz über die Geistererscheinungen bei Shakespeare zur Theorie verdichtet. So stellt bereits Maeterlinck die Frage, ob denn in der äußeren dramatischen Handlung, in den blutigen Taten und Intrigen der Helden das eigentliche Wesen der Tragödie liege, und ob nicht ein Drama denkbar sei, in welchem das vordergründige faktische Geschehen vor der Darstellung der "seltsamen und schweigsamen Tragödie

ies Daseins"(26) zurücktrete. Zugleich aber wendet er sich, wie Craig, gegen die Psychologie der Charakterrolle und deutet sogar an, daß dem Drama, wie er es sich vorstelle, die Marionette als Darsteller adäquater sei als der Schauspieler(27). Auch er substituiert schließlich dem dramatischen Dialog einen "Dialog zweiten Grades", einen Kontext, der das eigentliche Thema des Dramas, die "ununterbrochene Zwiesprache des Wesens mit seinem Schicksal" tiefer auszusprechen vermöge als die konventionelle Rede(28). Indessen bleibt dies alles skizzenhaft, ohne die theoretische Begründung und Konsequenz, mit der Craig diese Gedanken auf die formalen Bedingungen des theatralischen Kunstwerks bezieht. Craigs Dramaturgie ist nicht die Wiederholung, sondern die Vollendung der Dramaturgie Maeterlincks und ragt eben darum über diese hinaus, weil sie das Drama nicht als ästhetischen Zweck an sich, sondern als Element des Inszenierungskunstwerks in Betracht zieht. Die vollkommenste Entsprechung zur Theorie Craigs bietet dagegen die szenische Praxis, die sich an die Werke Maeterlincks geknüpft hat. Die folgene Schilderung der Inszenierungsmethoden des jungen Meyerhold könnte geradezu als Resumé der Craigschen Konzeption gelten: "Sa conception était nouvelle par le fait qu'il ne partait pas des personnages de la pièce, mais de l'oeuvre entière de l'auteur. Tandis que le Théâtre Artistique cherchait à reproduire la vie d'êtres vivants, Meyerhold, lui, traitait ses personnages comme les porte-paroles et les porte-sentiments de l'auteur. La tâche du metteur en scène, pour lui, est de rendre sensible l'esprit synthétique de l'oeuvre, en faisant ressortir son symbole fondamental, en extériorisant d'abord l'âme de l'auteur. La pièce se déroulera comme un mystère, dont le sens s'étend au delà de l'exprimable. Telle est la dramaturgie du symbolisme et tout d'abord celle de Maeterlinck, dont les spectacles sont les plus caractéristiques du Meyerhold de cette époque"(29). Was in dieser Beschreibung fehlt - und was für die Inszenierungspraxis Meyerholds zweifellos ebenso zutrifft wie für die Inszenierungstheorie Craigs - ist die Metamorphose des Dramas zum Material des Regisseurs, die in der Konsequenz einer solchen Dramaturgie liegt. Damit das Drama zum verfügbaren Material in der Hand des Regisseurs und so zum integrierbaren Formelement der Inszenierung werden könne, entmaterialisiert Craig gleichermaßen die dramatische Handlung und die Charaktere, um als reines Material die zentrale Idee des Dramas zurückzubehalten. Er polarisiert das Drama in ein inhaltliches Zentrum und in die

äußere Form, in Idee (the spirit of the play) und Erscheinung (words which are the body of the play) und gewinnt durch diese Trennung, die den poetischen Zusammenhang von dramatischem Inhalt und dramatischer Form zerschneidet, Verfügungsgewalt über beide. Er betrachtet die Inszenierungskonzeption gewissermaßen als eine Reihe szenischer Variationen über ein Thema, welches der Dramatiker anschlug und in seiner sprachlich-poetischen Gestaltung selbst zuerst variierte. Das ist, auf eine kurze Formel gebracht, der dramaturgische Materialgedanke der Craigschen Theorie auf deren erster Stufe. Von ihr ist es nur ein Schritt zur zweiten Stufe, auf der der Regisseur sich nicht mehr mit einem Thema fremder Erfindung begnügt, sondern von einer eigenen Idee ausgeht und sie, unter Verzicht auf den Dialog, mit seinen eigenen szenischen Mitteln variiert. Dies ist die Phase des ungesprochenen Dramas - oder wie man vollständiger sagen müßte: die Phase des ungesprochenen Dramas und der Über-Marionette.

3) Stereotyp kehrt in den Theatertheorien des 19. und 20. Jahrhunderts, so oft in ihnen das Verhältnis zwischen Regisseur und Schauspieler reflektiert worden ist, das Bild vom Dirigenten und seinem Orchester wieder, deren Zusammenwirken als Modell für die Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Schauspielerensemble angesehen werden müsse. Der Schauspieler, so lautet die Gleichung, habe sich zum Regisseur zu verhalten wie der Orchestermusiker zum Dirigenten; der Regisseur sei zum künstlerischen Interpreten des Dramatikers berufen; der Schauspieler solle sich lediglich als ausführendes Organ betätigen. Auch Craig verwendet diesen Topos, jedoch mit größerem Recht als seine Vorgänger und in radikalerem als nur in analogischem Sinne. Er ist es eigentlich, der jenes Wunschbild zum ersten Mal wahr macht und es theoretisch begründet(30), indem er der Schauspielkunst prinzipiell die Freiheit entzieht, durch deren Gebrauch - trotz aller gegenteiligen programmatischen Erklärungen - der Schauspieler sich wesentlich vom Orchestermusiker unterschieden hatte: die Freiheit nämlich, sein Spiel nach eigener Inspiration und Phantasie, nach subjektivem Plan und Empfinden aufzubauen. Der Schauspieler wird, wo Craig ihm überhaupt noch ein Daseinsrecht auf dem Theater zubilligt, zum reinen Exekutivorgan, dem kein Raum für subjektive Interpretation, keine künstlerische Autonomie mehr zugestanden ist. Er wird zur Marionette in der Hand des Regisseurs und soll, wie Craig fordert, schließlich von der Kunstfigur ganz ersetzt werden.

Die Radikalität dieser Forderungen hat die Theorie Craigs der heftigsten Kritik ausgesetzt, nicht weil die übrigen Teile seiner Konzeption - etwa die Gedanken zur Dramaturgie - weniger radikal und konsequent wären, sondern weil hier der empfindlichste Punkt der traditionellen Theaterauffassung getroffen war. Die Diskussion hat sich hauptsächlich an dem 1908 veröffentlichten Aufsatz "The Actor and the Über-Marionette" entzündet, und wie dieses Werk, das unter den großen Schriften Craigs vielleicht am wenigsten repräsentativ für seine Inszenierungstheorie ist, die größte Berühmtheit von allen erlangt hat, so hat sich der Streit um die Über-Marionette verselbständigt und vom Ansatz der Craigschen Theorie meist weit entfernt. Das Problem, das in den Mittelpunkt der Kritik rückte, bestand in der Frage, ob Craig tatsächlich den Schauspieler durch Marionetten ersetzen wolle oder ob im Begriff der Über-Marionette nicht doch der menschliche Darsteller gemeint sei. Craig selbst hat diese Frage in späteren Jahren dahin beantwortet, daß er nicht den Schauspieler an sich, sondern nur den schlechten Schauspieler vom Theater habe verbannen wollen(31). In diese Richtung zielen auch die meisten der Interpretationen, die sich in jüngerer Zeit mit der Craigschen Theorie auseinandergesetzt haben. Die Über-Marionette pflegt hier als Bildungsideal des Schauspielers oder als Metapher für einen neuen Schauspielstil erklärt zu werden(32). Es ist jedoch nicht zu bestreiten, daß Craig in der Zeit seiner wichtigsten theoretischen Schriften tatsächlich an die unbelebte Kunstfigur gedacht hat. Unzweideutig geht dies aus der berühmten Stelle in "The Actor and the Über-Marionette" hervor, in der es heißt: "The actor must go, and in his place comes the inanimate figure - the Über-marionette we may call him, until he has won for himself a better name"(33). Ebenso aus der Stelle in "The Artists of the Theatre of the Future": "I believe in the time when we shall be able to create works of art in the Theatre without the use of the written play, without the use of actors"(34). Man muß diese Sätze gegen Craigs eigenen späteren Kommentar und den seiner Interpreten in Schutz nehmen, um die äußerste gedankliche Grenze, die in der Idee der Über-Marionette erreicht ist, ihrem geschichtsphilosophischen Sinn gemäß zu begreifen. Freilich spricht Craig in vielen seiner Schriften ausführlich vom Schauspieler und untersucht dessen Funktion im Inszenierungskunstwerk so, als habe er nur den menschlichen Darsteller im Kopf. Dieser scheinbare Widerspruch kann jedoch ebensowenig durch eine theoretische Alternativ-

lösung wie durch einen pragmatischen Kompromiß beseitigt werden. Er läßt sich nur auflösen, wenn man die Zweistufigkeit des Craigschen Systems berücksichtigt und ihrer inneren Dialektik Rechnung trägt. Leugnet man den faktischen Anspruch der Über-Marionette, so verkennt man, daß Craig auch dort, wo er am menschlichen Schauspieler festhält, die Schauspielkunst - und nicht nur einen bestimmten Schauspielstil - theoretisch bereits liquidiert hat.

Auf der ersten Stufe seiner Theorie verzichtet Craig auf den Schauspieler ebensowenig wie auf das vorgegebene dramatisch-literarische Werk. Wie dieses letztere, so erfährt aber auch der Schauspieler eine entscheidende Veränderung seiner Funktion. Er tritt seine künstlerische Initiative an den Regisseur ab und unterwirft sich restlos dessen Willen und Befehl; er hört auf, selbständiger Interpret zu sein und wird zum Werkzeug der interpretatorischen Absichten des Regisseurs. Der "Erste Dialog" beschreibt, in welchem Ausmaß diese Willensentäußerung sich vollziehen soll; die einzige Eigenschaft des Schauspielers, die hier näher definiert wird, ist sein Gehorsam gegenüber dem "stage-director". Allerdings, so könnte nochmals eingewendet werden, war bereits im 19. Jahrhundert die Subordination des Schauspielers gefordert worden. Bei Craig hat diese Forderung jedoch eine fundamental andere Bedeutung, weil in seiner Theorie erstmals mit der subjektiven Freiheit des Schauspielers auch deren sachliche Voraussetzung, die Totalität der Rolle, in Frage gestellt und negiert wird. Craig geht nicht von den dramatischen Personen und ihren Motiven, sondern vom Eindruck und von der Idee des ganzen Werks aus; nicht mehr in der Rolle sieht er die Keimzelle, aus der sich die Form der theatralischen Aufführung ergeben soll; formgebendes und einheitsstiftendes Prinzip ist die visionäre Gesamtschau des Werkes, jenes synästhetische Gebilde also, in welchem bestimmte Formen, Farben, Klänge, Rhythmen und Bewegungen zu einem Muster sich zusammenschließen und in dem der Schauspieler als Träger ebensolcher Formen, Klänge, Rhythmen etc., nicht primär als Rollenträger figuriert. Zwar löst er sich nicht völlig aus dem Rollenverband; aber sein Verhältnis zur Rolle soll nicht mehr durch Identifikation mit dem Rollensubjekt, nicht durch Verwandlung, sondern durch eine Art symbolischer Repräsentation bestimmt sein: "As I have written elsewhere, the Theatre will continue its growth and actors will continue for some years to hinder its development. But I see a loop-hole by which

in time the actors can escape from the bondage they are in. They must create for themselves a new form of acting, consisting for the main part of symbolical gesture. To-day they impersonate and interpret; to-morrow they must represent and interpret; and the third day they must create"(35). Gerade diese Stelle hat denen als Beweis gedient, die in der Über-Marionette nur das Symbol für eine Regeneration der Schauspielkunst gesehen haben, und allem Anschein nach widerspricht es auch der Tendenz zur Kunstfigur, wenn hier von der Rettung und der "schöpferischen" Endphase der Schauspielkunst die Rede ist. Die Stelle läßt jedoch verschiedene Deutungen zu(36). Wir werden später sehen, daß die Kunstfigur und der "schöpferische" Schauspieler einander nicht ausschließen, sondern sogar bedingen. Daß aber der Begriff "create", den Craig hier auf den Schauspieler anwendet, mit dem Begriff der Schauspielkunst als Rollendarstellung durchaus nicht mehr zur Deckung zu bringen ist, geht schon aus dem Satz hervor, der sich in unmittelbarer Nähe der soeben zitierten Stelle befindet: "There is a stage expression of the actor 'getting under the skin of the part.' A better one would be getting 'out of the skin of the part altogether'."(37). Die völlige Loslösung des Darstellers von der Rolle ist jedoch erst auf der Stufe des "ungesprochenen Dramas" möglich, dort also, wo durch den Verzicht auf den Dialog die Voraussetzung für die Existenz dramatischer Charaktere ohnehin entfällt. Auf der ersten Stufe des Craigschen Entwurfs ist der Schauspieler zumindest in dem Maße als Rollenträger noch erforderlich, wie die Stücke, die der Regisseur inszeniert, selbst auf der Grundlage der Charakterrolle basieren. Doch haben wir gesehen, daß auch Craigs inhaltliche Analyse des Dramas auf eine Entwertung und Neutralisierung der Charaktere abzielt; die dramatischen Personen sind in seiner Sicht nicht mehr autonom handelnde menschliche Subjekte, sondern Objekte und willenlose Medien irrationaler Mächte; dem Schauspieler ist es verwehrt, seine Rolle als individuelle Totalität aufzufassen. So wird, was ehemals unter dem Begriff der Rolleninterpretation als ein Bereich der schöpferischen Freiheit des Schauspielers gefaßt worden war, mit doppelter Begründung annulliert. Einerseits zwingt der Autonomieanspruch des Regisseurs den Schauspieler zu vollkommener Unterwerfung; andererseits ist der Autonomie des Schauspielers durch die inhaltliche Neutralisierung der Rolle die Grundlage entzogen. "Action" wird daher bei

Craig zu einem neuen, sehr eng gefaßten Begriff; er bedeutet nur noch den technischen Gebrauch der Mittel, die dem Darsteller als natürliche "Materialien" zu Gebote stehen. Diese Mittel - Körperbewegung und Sprache - werden aber nicht mehr, wie in der traditionellen Schauspielkunst, als Ausdrucksmittel verstanden, die, durch Innerlichkeit und Beseeltheit zusammengebunden, einen unzertrennlichen Zusammenhang mit dem Rollenganzen bilden; sie sind gleichsam frei gewordene, von Gefühlen und Gedanken nicht mehr besetzte Elemente, die dem Regisseur, nicht dem Schauspieler, beliebig zur Verfügung stehen. Der Schauspieler ist neutraler Repräsentant der Rolle, der Regisseur aber bedient sich der Bewegungen und Gebärden, der Gestalt und der Stimme des Schauspielers, um seine szenische Komposition zu komplettieren und zu akzentuieren(38). Dies ist auf der ersten Stufe der Craigschen Theorie der Materialgedanke, soweit er den Schauspieler betrifft.

Der Vorwurf, Craig habe die Emanzipation des Regisseurs mit der totalen Unterdrückung des Schauspielers erkauft, hat der Diskussion seiner ganzen Theorie eine polemische Richtung gegeben, in der die Über-Marionette nur noch als Gipfel dieser Unterdrückung aufgefaßt worden ist. Selbst die positive und zustimmende Kritik hat den Vorwurf indirekt bestätigt, in dem sie die radikalen Thesen Craigs zu entschuldigen und abzumildern trachtete. Die Unterwerfung des Schauspielers ist von Craig in der Tat als Bedingung a priori des Regiekunstwerks verstanden worden. Es ist jedoch ein Mißverständnis, wenn die Utopie der Über-Marionette als Vollendung der gewaltsamen Oppression des Schauspielers interpretiert und derselben Polemik unterworfen wird, die auf der ersten Stufe der Craigschen Theorie wenigstens den Schein des Rechts für sich hat. Craig hat selber auf den Vorwurf, er wolle den Schauspieler unterdrücken, eine Antwort gegeben, die im Hinblick auf die Über-Marionette gerade das Gegenteil behauptet. In "The Actor and the Über-Marionette" versucht er ausführlich zu begründen, warum seiner Ansicht nach schon der Rollenschauspieler sich in einer Zwangslage befinde, die seinen Anspruch auf Autonomie und künstlerische Freiheit ad absurdum führe. Im traditionellen Begriff der Schauspielkunst liege bereits die doppelte Wurzel seiner Unfreiheit. Einerseits nämlich sei er als Interpret der Rolle ganz vom Dramatiker abhängig, dessen Gedanken und Worte er nur zu reproduzieren habe. Zum anderen widerspreche es der menschlichen Natur ebenso wie

den Gesetzen der Kunst, wenn der Schauspieler Künstler und künstlerisches Material zugleich sein wolle, da er als denkendes und fühlendes Wesen niemals sich selbst und seinen Körper als Material beherrschen könne: "The whole nature of man tends towards freedom; he therefore carries the proof in his own person that as material for the Theatre he is useless. In the modern theatre, owing to the use of the bodies of men and women as their material, all which is presented there is of an accidental nature. The actions of the actor's body, the expression of his face, the sounds of his voice, all are at the mercy of the winds of his emotions: these winds, which must blow for ever round the artist, moving without unbalancing him. But with the actor, emotion possesses him; it seizes upon his limbs, moving them wither it will"(39). "It is of no avail to say that emotion is the spirit of the gods, and is precisely what the artist aims to produce; first of all this is not true, and even if it were quite true, every stray emotion, every casual feeling, cannot be of value. Therefore the mind of the actor, we see, is less powerful than his emotion, for emotion is able to win over the mind to assist in the destruction of that which the mind would produce ... So, then, we have arrived at this point: that emotion is the cause which first of all creates, and secondly destroys. Art, as we have said, can admit of no accidents. That, then, which the actor gives us, is not a work of art; it is a series of accidental confessions"(40). Man kann Craig in dieser Deduktion eine gewisse Übertreibung, nicht aber einen fundamentalen Irrtum nachweisen, denn was er beschreibt, ist nichts anderes als das alte Paradox der Schauspielkunst, das in der traditionellen Theatertheorie selbst als Grundproblem des schauspielerischen Schaffens eingestanden und erörtert worden war. Während aber dieses Paradox für die Schauspielerästhetik gerade den Spielraum bildete, in dem die Produktivität des Schauspielers sich entfaltete, wird es für Craig zum einfachen Widerspruch, der sich kritisch gegen die Schauspielkunst im Ganzen wenden läßt. Aus dem Konflikt zwischen Verstand, Gefühl und Körper resultiert für ihn, daß der Schauspieler unmündig und unfrei bleibe, solange er als Rollen-Darsteller genötigt sei, mit seiner ganzen Person sich den Gefühlen und Gedanken der Rolle auszuliefern; umgekehrt stellt er aber auch fest, daß das Theater, solange es sich eines so unzuverlässigen, unkontrollierbaren Materials wie des Schauspielers bediene, in seinem Streben nach ästhetischer Perfektion fortwährend gehindert sei. In

beide Richtungen zielen die Forderungen, die Craig an das Theater der Zukunft stellt: Der Schauspieler muß sich, um seine künstlerische Freiheit zurückzugewinnen, von der Rolle und vom dramatischen Theater überhaupt emanzipieren; das Theater muß sich andererseits vom Schauspieler befreien und sich ein Instrument schaffen, das die Zufälligkeit und Unkontrollierbarkeit der schauspielerischen Produktion ausschaltet. Im ersten Fall bleibt die solistische Aktion eines Schauspielers übrig, der allein durch den Gebrauch seines körperlichen Materials - als Tänzer, Pantomime oder Akrobat - sein Kunstwerk herstellt; dies ist es offenbar, was Craig mit der "schöpferischen" Stufe der Schauspielkunst meint(41). Im zweiten Fall dagegen ist die Kunstfigur gemeint, die unbelebte, aber absolut bewegliche und manipulierbare Über-Marionette. Obwohl Craig beide Möglichkeiten offen hält, besteht kein Zweifel, welcher von beiden er den Vorzug gibt. Auch wo der Schauspieler auf beseeltes Rollenspiel verzichtet, um in freier körperlicher Aktion sein Kunstwerk zu erschaffen, ist er für Craig der Perfektion, die die Kunstfigur garantiert, unterlegen. Noch in der reinsten Form artistisch-körperlicher Aktion, im Tanz, sieht Craig den Beweis seiner These, daß der menschliche Körper als Instrument wenig tauge: "I do not hold, that with the renaissance of the dance comes the renaissance of the ancient art of the Theatre, for I do not hold that the ideal dancer is the perfect instrument for the expression of all that is most perfect in movement. The ideal dancer, male or female, is able by the strength or grace of the body to express much of the strength and grace which is in human nature, but it cannot express all, nor a thousandth part of that all. For the same truth applies to the dancer and to all those who use their own person as instrument. Alas! the human body refuses to be an instrument, even to the mind which lodges in that body"(42).

4) Die Autonomie des Regisseurs, die Craig auf der ersten Stufe seiner Theorie mit der relativen, auf der zweiten Stufe mit der absoluten Emanzipation vom literarischen Drama und vom Rollenschauspieler begründete, vollendet sich im Bereich des Bühnenbilds bereits auf der ersten Stufe. Schon im "Ersten Dialog" erkennt Craig keinen spezialisierten Bühnenbildner, keine Theaterdekoration im traditioneller Sinne mehr an. Die Aufgaben des Bühnenbildners fallen dem Regisseur zu, und er erfüllt sie, indem er auf die Elemente des Bühnenbildes zurückgreift und sie als Formbestandteile seiner szenischen Gesamt-

komposition einsetzt. Es handelt sich für ihn nicht darum, einen nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und der malerischen Illusion perfekten Schauplatz zu entwerfen, sondern darum, die szenischen Faktoren - "Line and colour which are the very heart of the scene" - mit den Elementen der Aktion und der Sprache zu einem Ganzen, zu eben jenem synästhetischen Grundmuster der Inszenierung zu verflechten. Das Modell für dieses kompositionelle Verfahren wurde bereits zitiert. Ein anschauliches Beispiel für seine Ausführung findet sich in "The Artists of the Theatre of the Future", wo Craig beschreibt, wie er sich die Verwendung der szenischen Elemente im Falle einer Macbeth-Inszenierung vorstellt: "Come now, we take Macbeth. We know the play well. In what kind of place is that play laid? How does it look, first of all to our mind's eye, secondly to our eye? I see two things. I see a lofty and steep rock, and I see the moist cloud which envelops the head of this rock. That is to say, a place for fierce and warlike men to inhabit, a place for phantoms to nest in. Ultimately this moisture will destroy the rock; ultimately these spirits will destroy the men"(43). In wenigen Worten ist hier zusammengefaßt, was Craig als die Idee des Werkes und damit als inhaltliches Regulativ für die szenische Komposition des Regisseurs fixiert. Es folgt eine eingehende Schilderung, wie der Regisseur jener Idee gemäß das optische Grundmotiv der Inszenierung ausführen und immer wieder abwandeln soll. Zum Beispiel: "You ask about the colours? What are the colours that Shakespeare has indicated for us? Do not first look at Nature, but look in the play of the poet. Two; one for the rock, the man; one for the mist, the spirit ... Touch not a single other colour, but only these two colours through your whole progress of designing your scene and your costumes, yet forget not that each colour contains many variations"(44). Das theoretische Fazit, das Craig zieht, bestätigt noch einmal unsere früheren Ausführungen über den komplementären Zusammenhang des Interpretationsgedankens und des Kompositionsgedankens im Craigschen System: "You will have but to give variations of the same theme, the rock - the brown; the mist - the grey; and by these means you will, wonder of wonders, actually have preserved unity. Your success will depend upon your capacity to make variations upon these two themes; but remember never to let go the main theme of the play when searching for variations in the scene"(45).

Der Materialgedanke Craigs hinsichtlich der Bühnengestaltung und der szenischen Faktoren ist darum so einfach und unproblematisch, weil die optischen Elemente der Bühne an sich schon als unbelebte, einfache und manipulierbare Materialien dem Regisseur zur Verfügung stehen. Jedenfalls ist für das Bühnenbild, anders als für die Bereiche der Dramaturgie und der Schauspielkunst, keine über mehrere Phasen sich hinziehende Entwicklung vonnöten, um den Regisseur in den utopisch anvisierten Stand eines souverän über seine künstlerischen Mittel verfügenden Künstlers zu versetzen. Dennoch - und trotz aller anschaulichen Beispiele - bleiben Craigs theoretische Ausführungen über den Gebrauch der szenischen Elemente merkwürdig blaß. Sie erscheinen geradezu dürftig, wenn man den Ruhm und die ungeheure Wirkung seiner praktischen Leistungen als Bühnenbildner in Betracht zieht. Denkt man jedoch an sein seit 1907 entwickeltes, mehrfach erprobtes und 1912 bei der Moskauer Hamlet-Inszenierung in allen Konsequenzen angewandtes System der Screens(46), so kann kein Zweifel bestehen, daß hier in der Praxis eine zweite Stufe seiner Ideen zur Szenengestaltung erreicht ist, die sich, unter dem Gesichtspunkt der Rationalisierung des Materials betrachtet, der Phase des ungesprochenen Dramas und der Über-Marionette nähert. Daß die Theorie Craigs in diesem einzigen Punkt hinter seiner Praxis zurückbleibt, verdient schon darum festgestellt zu werden, weil die einschlägige Literatur so oft und so zäh darauf besteht, die Schriften Craigs als theoretisches Kompendium des Bühnenbildners Craig zu würdigen.

III

1) Die Theorie Craigs ist nur auf ihrer ersten Reflexionsstufe das, was man in strengem Sinne als Inszenierungstheorie, als eine Ästhetik des Regiekunstwerks bezeichnen kann. Auf diese Stufe scheint sich daher die Kritik konzentrieren zu müssen, zumal die Theorie auf der zweiten Stufe im Nebel phantasmagorischer Bilder zu verschwimmen droht und weder die begriffliche Prägnanz noch die Ausführlichkeit des Gedankengangs auf der ersten Stufe besitzt. Dennoch würde es zu einer oberflächlichen und schiefen Kritik führen, wollte man sich auf den primären Entwurf des Regiekunstwerks, wie Craig ihn im "Ersten Dialog" umreißt, beschränken. Da die erste Stufe und die utopische zweite einen einzigen Reflexionszusammenhang bilden, in dem die Utopie

nicht nur als spekulative Fortsetzung, sondern auch als kritische Aufhebung der ersten Stufe zu verstehen ist, muß alles, was über diese erste Stufe festgestellt werden kann, relativen Wert behalten. Wie wenig eine Kritik fruchtet, die an befremdlichen Einzelzügen der Craigschen Regiekonzeption ansetzt, ist an einem Beispiel schon gezeigt worden. Der Einwand, Craig liefere theoretisch den Schauspieler der Zwangsherrschaft des Regisseurs aus, hat auf den ersten Blick seine Berechtigung; er wird hinfällig, betrachtet man ihn unter dem Gesichtspunkt der zweiten Stufe, auf der die Emanzipation des Schauspielers von der Rolle, zugleich aber die Emanzipation des Theaters vom Schauspieler als beiderseitige Befreiung von Herrschaft vorgestellt wird, wobei ein Reflex dieser Befreiung auf der ersten Stufe wenigstens insofern gegeben ist, als der Schauspieler schon hier von der Rolle abrückt und der Regisseur vom Schauspieler als dem alleinigen Träger des theatralischen Geschehens sich distanziert. Craigs Argument ist also, daß nicht in irgendwelchen Willkürmaßnahmen des Regisseurs, sondern in den objektiven Verhältnissen des bestehenden Theaters die eigentliche Zwangssituation des Schauspielers begründet liege und daß der Regisseur diesen Zwang desto entschiedener aufhebe, je weiter er sich von der historischen Konstellation des dramatischen Theaters entferne. Ähnlich lautet die Antwort auf den möglichen Einwand, daß Craig gerade dort, wo er sich in den Dienst des Dramas stelle und dessen getreuer Interpret zu sein verspreche, die Absichten des Dramatikers vergewaltige. Denkt man an das zitierte Beispiel, in dem Shakespeare zum Symbolisten, Macbeth zum Schicksalsdrama umgedeutet wurde, so scheint auch hier Kritik am Platze zu sein. Wieder aber läßt sich vom Blickpunkt der zweiten Stufe entgegnen, daß nicht im willkürlichen subjektiven Interesse des Regisseurs, sondern in der traditionell ihm auferlegten Interpretationspflicht die Bedingung jener Vergewaltigung liegt, die sich auf den Regisseur nur forterbt und projiziert, solange er sich der Interpretationspflicht selber beugt, Auf der zweiten Stufe findet denn auch die Emanzipation des Regisseurs vom vorgegebenen literarischen Drama statt - auch hier aber unter dem doppelten Aspekt, daß dann endlich das Theater vom Zwang zur Reproduktion des dichterischen Textes befreit sei, während zugleich das Drama als poetische Totalität von der fatalen Bindung an theatralische Normen frei werde; dies ist es, was sich hinter der Unterscheidung von "drama" (dem Beispiel der Masks und Pageants) und "dramatic poem" (dem Beispiel Shakespeares) verbirgt, die beide schon im "Er-

sten Dialog" als gleichberechtigte, jedoch prinzipiell getrennte Kunstbereiche nebeneinander gestellt werden. Die in Craigs Theorie vorgeführte Enteignung des Schauspielers, des Dramatikers und des Bühnenbildners geschieht nicht, um deren Produktivität dem Privatbesitz des Regisseurs zuzuschlagen, sondern um einen Zustand herbeizuführen, in dem solche Besitzverhältnisse, d.h. Verhältnisse subjektiver Produktivität, gar nicht mehr gegeben sind, weil das Theater dann ohne die schöpferische Leistung des Dramatikers, ohne den Schauspieler und ohne Bühnenbildner auszukommen vermag. Lassen sich demnach Einwände gegen den repressiven Charakter der Craigschen Theorie auf deren erster Stufe durch den Hinweis auf das utopische Ziel der zweiten entkräften, so bedeutet dies nicht, daß die erste Stufe darum von allen Mängeln und Fragwürdigkeiten freizusprechen ist. So kann etwa die inhaltliche Interpretation, die Craig dem Drama angedeihen läßt, ganz abgesehen von ihrer Funktion im System seiner Theorie, einer ideologiekritischen Prüfung nicht ernsthaft standhalten. Der fatalistische Zug, der dieser Interpretation eigen ist; die Beschwörung von Dämonen und Schicksalsmächten; die andernorts vorgetragene Sentenz, daß die Vorstellung vom Tode herrlicher sei als alle Erscheinungen des Lebens usw. geben dem, was in der Konsequenz der formalen Gedanken Craigs als das eigentlich Fortschrittliche seiner Theorie erscheint, ein inhaltliches Kolorit, das nur reaktionär genannt werden kann. Ebenso muß als Schwäche des Craigschen Kompositionsgedankens bezeichnet werden, daß die behauptete Gleichwertigkeit der Materialien, aus denen der Regisseur sein Kunstwerk herstellt, eine Nivellierung auch des Resultats mit sich bringt, gegen die theoretisch keine Sicherung eingebaut ist. Craig bestätigt im Gegenteil diese Indifferenz, wenn er immer wieder von dem "Muster" (pattern) spricht, in das der Regisseur die theatralischen Elemente verweben soll. Ganz offensichtlich ist sein Kompositionsgedanke hier in der Gefahr, im Dekorativen stecken zu bleiben; es fragt sich, ob die ohnehin merkwürdig spannungslos vorgestellte Einheit der Inszenierung nicht als leere Harmonie sich erweist; ob jenes harmonisch prästabilierte Gebilde aus Farben, Linien, Klängen, Rhythmen und Bewegungen nicht geradezu die Tendenz hat, zum kunstgewerblichen Ornament zu verflachen und damit den Totalitätsanspruch der Craigschen Theorie zu kompromittieren. So wenig diese Einwände schon ausreichen, um das formale System Craigs an den Fundamenten anzugreifen, so deutlich verweisen sie

doch auf den historischen Ort, an dem Craig als Zeitgenosse symbolistischer Metyphysik und jugendstil-geprägter Dekorationskunst steht. Vor allem die letzte Frage, mit der die Echtheit der von Craig angestrebten Harmonie in Zweifel gezogen wird, vermag auf die Problematik des Craigschen Kunstbegriffs und dessen historische Bedingtheit aufmerksam zu machen. Sie leitet über zu der allgemeineren Frage, ob nicht bei Craig überhaupt ästhetische Einheit in Einheitlichkeit, Harmonie in Monotonie, Totalität in schlechte Identität umschlägt - und umschlagen muß, weil diesen Begriffen im ästhetischen Bewußtsein des beginnenden 20. Jahrhunderts kein inhaltliches Substrat mehr entspricht. Diese Frage betrifft allerdings nicht mehr die erste Stufe allein; sie mag den Schlüssel abgeben zu dem, was Craigs Konzeption des Regiekunstwerks und seine Utopie des idealen Theaters der Zukunft verbindet, zugleich aber auch trennt.

2) An einem exponierten Beispiel läßt sich zeigen, daß die zentralen ästhetischen Kategorien Craigs - eben jene Begriffe der Totalität, Einheit, Harmonie, Objektivität usw. - tatsächlich der ihnen drohenden Leere nicht entrinnen können. Craig hält beharrlich an ihnen fest und gesteht doch verschiedentlich ihre Brüchigkeit unfreiwillig ein. Exemplarisch belegt dies eine Textstelle, an der Craig den Schönheitsbegriff, der seinem Kunstideal entspricht, ausführlicher darzulegen versucht. Er vertritt dort, gegen die engen ästhetischen Vorstellungen des naturalistischen Theaters sich wendend, einen geradezu universalen Bereich des Schönen: "I cannot be expected to explain to you all that the artist means by the word beautiful; but to him it is something which has the most balance about it, the justest thing, that which rings a complete and perfect bell note. Not the pretty, not the smooth, not the superb always, and not always the rich, seldom the 'effective' as we know it in the Theatre, although at times that, too, is the beautiful. But Beauty is so vast a thing, and contains nearly all other things - contains even ugliness, which sometimes ceases to be what is held as ugliness, and contains harsh things, but never incomplete things"(47). Die Absicht Craigs, durch negative Aufzählung einzelner ästhetischer Qualitäten die unendliche Mannigfaltigkeit des ästhetischen Ganzen zu suggerieren, schlägt genau an diesem Punkt ins Gegenteil, in die Negation jener Mannigfaltigkeit um; als einziges sicheres Kriterium erweist sich das abstrakteste und inhaltsloseste von allen: Schönheit definiert sich als Per-

fektion. Die vorgeblich komplexe Natur der Schönheit, die Craigs Ableitung verspricht, gibt sich zu erkennen in der Metapher vom reinen Glockenton; hier wird tatsächlich Totalität zu Indifferenz, Harmonie zu Monotonie in ganz wörtlichem Sinne. Was in diesem Beispiel offen zutage tritt, ist als Tendenz in der ganzen Theorie Craigs angelegt. Es ist die Tendenz zur absoluten Reinheit der Form, die keine Vermittlung durch Konvention mehr duldet, damit aber in Gefahr gerät, durch kein Objekt mehr mit sich selbst vermittelt zu sein - leere Identität, nicht produzierte Synthese. Alles in Craigs Theorie deutet auf solche Scheinversöhnung hin: sein Insistieren auf der Reinheit des Materials; das Bestreben, auch den komplexesten dramatischen Inhalt auf die reine Idee zu reduzieren; die Abwehr alles Spontanen und Akzidentellen; das Mißtrauen gegen die kompakte Stofflichkeit und Gegenständlichkeit der empirischen Erscheinungswelt. Reinheit erscheint hier geradezu als Abstinenz vom Unreinen, Objektivität als Weglassen von Differenzierungen. In diesem asketischen Zug, der um der äußersten Strenge und Reinheit der Kunst willen diese selbst an den Rand des Verstummens bringt, wird wohl am stärksten der Druck der geschichtlichen Situation, die historische Bedingtheit der Craigschen Theorie sichtbar. Die gleiche Forderung nach ästhetischer Reinheit, die gleiche selbstgewollte Esoterik, die gleiche Gefahr einer unvermittelten, "glockenreinen" Harmonie finden sich in nahezu allen Produkten der Kunst und Kunsttheorie, die sich in der Zeit um 1900 an der äußersten Warte der Moderne bewegen. Paul Valéry, der Kronzeuge des literarischen Symbolismus in Frankreich, beschreibt jene L'art-pour-l'art-Bewegung in eben diesem Sinne: "Selten sind soviel Inbrunst, so viel theoretische Forschungen, so viel Wissen und Kunst, so viel andächtige Achtsamkeit, so viel Diskussion in so wenigen Jahren dem Problem der reinen Schönheit gewidmet worden. Man kann sagen, es wurde von allen Seiten gleichzeitig angegangen"(48), und er setzt, aus der Retrospektive des 20. Jahrhunderts, als Kritiker hinzu: "... Am Horizont immer der Stern der reinen Poesie ... Da liegt die Gefahr. Genau dort unser Untergang. Und ebendort das Endziel. Denn eine derartige Wahrheit ist ein Grenzwert der Welt. Es ist nicht erlaubt, darin zu wohnen. Mit den Bedingungen des Lebens verträgt sich nicht, was so rein ist. Wir durchqueren nur die Idee der Vollkommenheit, wie die Hand ungestraft durch die Flamme streift. Aber die Flamme ist unbewohnbar, und die Häuser der höchsten Glückseligkeit stehen notwendigerweise leer ..."(49). Wenngleich diese Worte, in denen gewissermaßen die Moral aus der Geschichte jener Kunstperiode ge-

zogen wird, die tatsächlichen Ursachen und historischen Bedingungen des symbolistischen Ästhetizismus unaufgeklärt lassen, charakterisieren sie treffend dessen Inhalt und Tendenz. Auf unseren Gegenstand bezogen, braucht offenbar nur hinzugefügt zu werden, daß zu den leerstehenden Häusern der Glückseligkeit auch Craigs utopisches Zukunftstheater zu gehören scheint, in dem es ja keinen Dramatiker, keinen Schauspieler, keinen Bühnenbildner mehr geben soll und in dem auch von einem Publikum im Grunde nicht mehr die Rede ist. Es fragt sich jedoch, ob das Fazit wirklich so lautet; ob die Theorie Craigs tatsächlich dort, wo sie den Gipfel des absoluten theatralischen Kunstwerks zu erreichen glaubt, ins Leere vorstößt und damit ihr Scheitern besiegelt. Konkreter formuliert ist dies die Frage, ob es in der Craigschen Theorie nicht doch eine Instanz gibt, die den unausweichlich erscheinenden Totalitätsverlust verhindert und dafür einsteht, daß die erstrebte Einheit des Kunstwerks wirklich geleistete, substantiell erfüllte Synthese ist. Die Antwort, die Craig gibt, ist nicht so sehr für die Ehrenrettung seiner Theorie als für die Einsicht in deren Struktur wesentlich. Es ist, nach dem bekannten System, eine doppelte Antwort, aus der sich jedoch die Zweistufigkeit der ganzen Theorie erst eigentlich herleitet. Auf der ersten Reflexionsstufe ist das Prinzip, das für Craig die substantielle Einheit des Kunstwerks verbürgt, die Subjektivität des Künstlers, das individuelle Genie des Regisseurs. Um nichts anderes handelt es sich ja auf dieser Stufe als um die Analyse der Bedingungen, unter denen die Inszenierung als produktive Tat des Regisseurs möglich wird. Vom Genie des Regisseurs hängt es also letztlich ab, ob das Regiekunstwerk nur ein leerer Dreiklang aus "action, scene and voice" oder ein erfülltes Ganzes ist. Da überdies die "dramatische Idee", auf die Craig das Drama reduziert, auch in dieser zurückgenommenen, abstrakten Form noch ein Objekt darbietet, an welchem die Subjektivität des Regisseurs sich abarbeiten muß, so ist der Gefahr, daß die intendierte totale Harmonie des Kunstwerks sich in schlechte Unmittelbarkeit verwandelt, offensichtlich die Spitze genommen. Die Brüchigkeit und Hinfälligkeit der ästhetischen Kategorien Craigs erscheint somit, wie fragwürdig auch immer, aufgehoben in der absolut gesetzten Produktivität des künstlerischen Subjekts, des Regisseurs. Man könnte sich mit dieser Auflösung zufrieden geben, wenn Craig nicht selber nach einer anderen, objektiveren Garantie gesucht und insgeheim jener unbegrenzten subjektiven Produktivität mißtraut hätte. Ein bezeichnen-

des Beispiel dafür findet sich schon im "Ersten Dialog" an der Stelle, an der der Regisseur die Fragedes Theaterbesuchers, wie denn nun die erwartete Renaissance des Theaters zustande kommen solle, mit den folgenden Worten beantwortet: "Through the advent of a man who shall contain in him all the qualities which go to make up a master of the theatre, and through the reform of the theatre as an instrument. When that is accomplished, when the theatre has become a masterpiece of mechanism, when it has invented a technique, it will without any effort develop a creative art of its own"(50). Hier zeigt sich nämlich, daß die beiden fundamentalen Voraussetzungen der ersten Stufe - die schöpferische Phantasie des Regisseurs und die uneingeschränkte Verfügbarkeit seiner Mittel - als nicht ausreichend erkannt werden; hinzu tritt eine dritte Instanz, ein neues objektives Prinzip der Vermittlung, das für Craig offenbar die zuverlässigste Gewähr für die erstrebte ästhetische Totalität darstellt: die technische Organisation des theatralischen Materials, die Technik selbst. Die schöpferische Kraft des Theaters liegt nicht - oder nicht mehr allein - im individuellen schöpferischen Vermögen des Regisseurs; sie beruht ebenso auf der Konstruktion einer Apparatur, durch welche die künstlerische Intention des Regisseurs sich mitteilen und objektivieren kann. Allein die Feststellung, daß das Theater sich "von selbst" zur schöpferischen Kunst entwickeln würde, wenn es sich zu einem "masterpiece of mechanism" organisieren ließe, bedeutet, daß Craig seine theoretischen Voraussetzungen an diesem Punkte entscheidend zu revidieren beginnt. Daß es sich bei den Begriffen "instrument", "technique", "masterpiece of mechanism" tatsächlich um einen technologischen Sachverhalt, nicht bloß um bildlich gemeinte Vokabeln handelt, wird ersichtlich, wenn wir die zweite Stufe der Craigschen Theorie genauer als bisher betrachten. Unter dem Stichwort Technik wird andererseits diese utopische zweite Stufe auch erst verständlich.

3) In wenigen knappen Sätzen hat Craig an einer Stelle in "The Artists of the Theatre of the Future" ein bemerkenswertes Bekenntnis zur Technisierung der künstlerischen Produktionsmittel des Theaters abgelegt; diese Sätze fassen nicht nur das zusammen, was im Hinblick auf die Über-Marionette bereits von uns gesagt wurde; sie geben darüber hinaus das rationalistische Grundmotiv der ganzen Utopie Craigs an: "To me there is ever something more seemly in man when he invents an instrument which is outside his person, and through that instrument

translates his message. I have a greater admiration for the organ, for the flute and for the lute than I have for the human voice when used as instrument. I have a greater feeling of admiration and fitness when I see a machine which is made to fly than when I see a man attaching to himself the wings of a bird. For a man through his person can conquer but little things but through his mind he can conceive and invent that which shall conquer all things"(51). Neu in diesen Sätzen ist nicht der Gedanke, daß der Mensch als Produzierender in seiner unmittelbaren physischen Leistungsfähigkeit begrenzt und darum ersetzbar sei durch die Maschine; dies hatte die ökonomische Realität des 19. Jahrhunderts, die Erfahrung der ersten industriellen Revolution hinlänglich bewiesen. Neu ist aber, daß diese Tatsache sich nun als schroffe Forderung in der Kunsttheorie geltend macht - und zwar gerade in der Theatertheorie, für die doch stets der unmittelbar produzierende, sich selbst oder seinesgleichen darstellende Mensch im Mittelpunkt des Interesses gestanden hatte. Die Forderung Craigs, den Schauspieler durch die Kunstfigur zu ersetzen und das gesamte Theater in ein mechanisches Instrumentarium zu verwandeln, setzt denn auch voraus, daß die Leistung des menschlichen Darstellers und die Leistung der Maschine im Prinzip schon vergleichbar geworden sind, daß es für Craig also ein Medium gibt, in welchem Theater und Technik essentiell übereinstimmen. Dieses Medium, das auf der zweiten Stufe der Craigschen Theorie folgerichtig zum Substrat des "ungesprochenen Dramas" wird, ist das Phänomen der Bewegung - für Craig als Naturphänomen ein unermeßliches Betätigungsfeld der Technik, als künstlerisches Phänomen ein spezifisches und unverwechselbares Ingrediens des Theaters. Mit dem sehr eng gefaßten Begriff "action" hatte Craig bereits auf der ersten Stufe die Körperbewegung als wesentliches Element des Theaters eingeführt; hier war Bewegung aber eben nur als die Bewegung des menschlichen Körpers verstanden und als eines unter mehreren, gleichberechtigten Elementen gewertet worden. Dagegen tritt nun - in dem Maße, wie Craig sich dem idealen Theater der Zukunft zuwendet - das Phänomen der reinen Bewegung, losgelöst von den beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers, ins Zentrum der Überlegungen. Von den Elementen der ersten Stufe - "action, words, line, colour, rhythm" - ist hier nicht mehr die Rede, teils weil diese im neuen Medium der Bewegung aufgehen, teils weil sie, wie die sprachlichen Elemente, überhaupt ausfallen. Von der Bewegung heißt

es jetzt: "But what of that infinite and beautiful thing dwelling in space called Movement? From sound has been drawn that wonder of wonders called Music... And as like one sphere to another, so is Movement like to Music. I like to remember that all things spring from movement, even music; and I like to think that it is to be our supreme honour to be the ministers to the supreme force - movement. For you see where the theatre (even the poor distracted and desolate theatre) is connected with this service"(52). Und an anderer Stelle: "There is a thing which man has not yet learned to master, a thing which man dreamed not was waiting for him to approach with love; it was invisible and yet ever present with him. Superb in its attraction and swift to retreat, a thing waiting but for the approach of the right men, prepared to soar with them through all the circles beyond the earth - it is Movement"(53). Es scheint, daß Craig am Ende seiner theoretischen Überlegungen seine Perspektive plötzlich verändert und mit der Idee eines mechanischen Bewegungstheaters eine völlig neue Dimension eingeführt hat. Erinnert man sich aber der schon auf den ersten Seiten des "Ersten Dialogs" getroffenen Feststellung, daß das Theater nicht im literarischen Drama, sondern im Tanz, nicht im Wort, sondern in der Bewegung seinen Ursprung habe(54), so zeigt sich, daß seine Utopie nur auf einer höheren Stufe diese Position wieder erreicht und keineswegs die Theorie in unvereinbare Gegensätze auseinanderfallen läßt. Vielmehr nimmt, von hierher betrachtet, die erste Stufe noch stärker den Charakter einer Übergangslösung an. Die Entmischung der Künste, die dort zu dem Zwecke stattgefunden hatte, die Theaterkunst aus dem traditionellen Autonomieansprüchen und Kompromissen der einzelnen Künste herauszulösen und auf die materielle Basis der Elemente zurückzuführen, war Antwort auf die historische Situation des bestehenden Theaters gewesen. In der Utopie wird nun vor Augen geführt, in welche Richtung das Theater, falls diese Basis erreicht sei, sich fortzubewegen habe. Das Ziel, von Craig allerdings nur vage und unverbindlich angedeutet, ist das "ungesprochene Drama", ein Schauspiel, in welchem nicht Menschen, sondern Gegenstände, Kunstfiguren, Maschinen und Architekturen wie in einer abstrakten Pantomime agierend vorzustellen wären, in dem es auch nicht mehr um die Darstellung menschlicher Leidenschaften und Konflikte ginge, sondern darum, vermittels der Technik bestimmte (Bewegungs)-Vorgänge und (Bewegungs)-Zusammenhänge der Natur im Medium der Kunst sichtbar zu machen. Man kann dieser Vision, gerade weil Craig den Begriff des "ungesprochenen

Dramas" undefiniert und unausgefüllt läßt, mit einigem Recht vorwerfen, daß sie den Gipfelpunkt jener inhaltlichen Entleerung darstelle, von der weiter oben die Rede gewesen ist. Craig würde darauf erwidern, daß es in seiner Utopie um die Aufklärung eines ganz neuen Inhalts gehe, um eine inhaltliche Neubestimmung des Theaters als eines Instruments, das der Erforschung und Darstellung ungesehener, bis dahin unerfaßbarer Vorgänge diene und gleichsam eine künstlerische Optik für Dinge schaffe, die allenfalls den Naturwissenschaften sonst erkennbar gewesen sein mochten. Die Analogie, die Craig zwischen der Bewegungskunst des Theaters und der Musik aufstellt, gibt darüber vielleicht am deutlichsten Aufschluß. Wie die Musik ein immaterielles Material im Naturstoff der Töne besitzt, so soll nun das Theater sich seines gleichfalls immateriellen Naturstoffs "Bewegung" bemächtigen; wie die Musik aber zugleich die Welt der naturwüchsigen Klänge und Geräusche durch die Organisation ihres Materials transzendiert, so soll sich auch das Theater von der unauffälligen, formlosen und akzidentellen Erscheinungswelt der natürlichen Bewegungen durch die Organisation seines Materials abheben; wie die Musik ihr System auf bestimmten physikalisch-akustischen Gesetzen errichtet, so soll das Theater die mechanischen Gesetze erkennen lernen, auf denen Bewegung basiert und auf denen sich daher auch das System einer Bewegungskunst aufbauen müßte; wie schließlich die Musik, um sich mitzuteilen, eines umfangreichen und differenzierten Instrumentariums sich bedient, so soll auch das Theater den instrumentalen Apparat erschaffen, durch den das komplexe Phänomen Bewegung dargestellt und unter künstlerische Kontrolle gebracht werden könnte. Dies alles bedeutet, daß der Regisseur - oder wie Craig ihn auf der zweiten Stufe nennt: der Künstler des Theaters der Zukunft - nicht mehr unmittelbar Produzierender im Sinne der ersten Stufe ist, sondern zugleich oder zuerst Erfinder und Konstrukteur technischer Apparaturen und Erforscher der Naturgesetze der Bewegung: Wissenschaftler, Ingenieur und Künstler in einer Person. Um nichts anderes handelt es sich, wenn Craig im "Zweiten Dialog' ausführliche Vorschläge für eine Experimentierstätte und regelrechte Forschungsprogramme für eine praktische Wissenschaft des Theaters unterbreitet(55). Oder wenn er am Schluß seiner Schrift "The Artists of the Theatre of the Future" von sich selbst sagt: "I have thought of and begun to make my instrument, and through this instrument I intend soon to venture in my quest of beauty ... When I have constructed my

instrument, and permitted it to make its first assay, I look to others to make like instruments. Slowly, and from the principles which rule all these instruments some better instruments will be made. I am guided in the making of mine by only the very first and simplest thoughts which I am able to see in movement."(56). Als Versuch, diese Ankündigungen zu verwirklichen, kann die Gründung der Theaterschule in Florenz angesehen werden, die Craig als ein Laboratorium zu Zwecken einer "science of the stage"(57), als eine wissenschaftliche"Expedition ins Unbekannte"(58) verstanden hat. Zu greifbaren Ergebnissen ist es jedoch nicht gekommen, weil der beginnende Erste Weltkrieg das Unternehmen bereits nach einem Jahr zerstörte.

4) Es gibt ein heute beinahe altertümlich klingendes Wort, das seinem sprachlichen Befund nach wie kein anderes auf die Craigsche Utopie zu passen scheint, obwohl es einer ganz anderen Sache als Name zugehört - das Wort "Kinematographie". Es bezeichnet mit verblüffender Genauigkeit das, was Craig als die wesentlichen Bedingungen des Theaters der Zukunft umschreibt: eine durch Technik vermittelte Kunst der Bewegung, ein technisches Verfahren, Bewegungen zu produzieren und reproduzierend aufzuzeichnen. Der Schein des Abstrusen und Phantastischen fällt von der Utopie Craigs ab, wenn man sie für einen Augenblick im Zusammenhang mit der historisch gleichzeitig entstehenden Filmtechnik und Filmkunst betrachtet und die Dialektik dieses Zusammenhangs zu erkennen versucht. Zweifellos ist die Affinität, die sich zwischen Craigs idealem Theater und der neuen Realität des Kinos feststellen und bis in Einzelheiten hinein verfolgen läßt, Craig selbst nicht bewußt geworden; seine spärlichen und geringschätzigen Äußerungen über Film und Fotographie beweisen dies eindeutig. Wichtig ist aber auch gar nicht, daß es sich um eine bewußte Intention der Person Craigs handelt; wichtig ist die Tendenz der Sache, in der sich gleichsam eigenmächtig der historische Prozeß selbst zu Wort meldet. Den Mechanismus des Wirkungszusammenhangs, der zwischen der Formgeschichte der traditionellen Kunst und der des Films besteht, hat Walter Benjamin in seiner Schrift "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" aufgedeckt und in seinen mannigfaltigen ästhetischen und sozialen Implikationen beschrieben. "Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.

Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, das heißt in einer neuen Kunstform ergeben können. Die derart, zumal in den sogenannten Verfallszeiten, sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor"(59). Mit einer Vielzahl von Beispielen hat Benjamin diesen Sachverhalt an der Geschichte der traditionellen Kunst und der Entwicklung der Fotographie und Kinematographie aufgewiesen; seine Beispiele reichen von der Panorama-Malerei des frühen 19. Jahrhunderts bis zu Darbietungen des Dadaismus, deren historischer Impuls in der unbewußten Anstrengung gesehen wird, mit den Mitteln der Literatur und der Malerei "eine Bewegung ins Publikum zu bringen, die ein Chaplin dann auf natürlichere Weise hervorrief"(60). Unvermittelt bleibt bei Benjamin nur die Beziehung zwischen Theater und Film, so als habe das zwitterhafte Verhältnis beider Künste jene dialektische Bewegung nicht erlaubt, die sich noch an den unscheinbarsten Zeugnissen der Malerei und Literatur so schlüssig nachweisen läßt. Craigs Theorie - und in gewisser Weise auch schon die Theorie Appias - zeigt dagegen, daß im Theater nicht nur eine ähnliche Tendenz festzustellen ist, sondern daß sie in radikalerer und gewichtigerer Weise auftritt als irgend sonst, obwohl oder gerade weil das Theater sich mächtiger als jede andere Kunst durch den Film herausgefordert fühlen mußte und zwangshaft sich doch auf ihn hinbewegte. Es genügt daher nicht, in der Utopie Craigs nur ein historisches Symptom, einen versteckten Hinweis aufs Kino zu sehen; ebensowenig geht es in ihr bloß um bestimmte Effekte, die das Theater gewaltsam zu erreichen trachtet, bevor sie dem Film mühelos gelingen. Vielmehr wird in dieser Utopie als äußerste, ja als letzte Möglichkeit des Theaters etwas ausgegeben, das bereits der Realität des Films angehört, so daß in diesem Fall die traditionelle Kunst nicht nur in gewissen Randerscheinungen, sondern in ihrer Gesamtheit in der neuen Kunst sich aufzuheben scheint. Die Übereinstimmungen sind in der Tat struktureller Natur. Die Logik der theaterästhetischen Überlegungen Craigs treibt aus sich selbst die Konsequenz hervor, daß der menschliche Darsteller, dessen leibhaftige Präsenz auf der Bühne die vielleicht einzige Konstante des geschichtlichen Phänomens Theater gewesen war, durch die Kunstfigur ersetzt werden müsse. Im Film dankt zwar nicht der menschliche Schauspieler ab, doch

gehört es zu den technischen Voraussetzungen dieser Kunst, daß auch sie auf die leibliche Gegenwart des menschlichen Darstellers verzichtet. In der Konsequenz der Craigschen Gedanken liegt es ferner, daß das Drama um der Inszenierung willen seiner poetischen Identität verlustig geht, sich auflöst und schließlich durch das "ungesprochene Drama" ersetzt wird. Der Film antwortet darauf, indem er im Drehbuch die verkümmerte Form des Dramas wiedererscheinen läßt und im Stummfilm seinerseits ein "ungesprochenes Drama" par excellence vorweist. Wie in der Utopie Craigs, so spielt im Film das formale Medium der Bewegung die entscheidende Rolle. Wie in Craigs Überlegungen, so vollzieht sich auch im Film, nur aus ganz anderen Gründen und ungleich konsequenter, der Übergang von der unmittelbaren "handwerklichen" Produktion des Künstlers zur künstlerischen Exploitation technischer Apparaturen. Umgekehrt ist die im Film perfekt gewordene technische Reproduktion, durch welche sich der Film als künstlerische Produktion erst konstituiert, auch bei Craig in gewisser Weise schon erreicht, weil das, was gegen Reproduzierbarkeit sich im Theater am meisten sperrt: die Spontaneität der Schauspielerpersönlichkeit, geradezu als Fehlerquelle ausgeschaltet wird. Daß dem Theater bei solcher Übereinstimmung in den strukturellen Dingen auch "filmische Effekte" zufallen, versteht sich von selbst. Liest man die Beschreibung, die Stanislawski von Craigs Projekten zur Moskauer Hamlet-Aufführung gegeben hat, so findet sich ein Beleg dafür sogar in der Praxis, obwohl selbst diese kühnste Inszenierung Craigs für ihn und alle Beteiligten nur ein Kompromiß mit dem konventionellen Theater gewesen ist: "Gordon Craig dachte an eine Vorstellung ohne Pausen und Vorhänge. Das Publikum würde ins Theater kommen, ohne die Bühne zu sehen. Die Wandschirme sollten als architektonische Verlängerung des Zuschauerraums dienen und mit ihm eine harmonische Einheit bilden. Doch zu Beginn der Vorstellung würden sie dann flüssig und feierlich in Bewegung kommen, alle Linien und Gruppierungen würden ineinander übergehen, um schließlich wieder in neuen Kombinationen zu verharren. Von irgendwoher blendete dann Licht auf und warf malerische Reflexe. Alle Anwesenden würden traumhaft weit weg in eine andere Welt entrückt, die der Maler nur leise andeutete, und es blieb dem Zuschauer überlassen, sie in seiner Phantasie farbiger zu gestalten"(61). Wenn die Grenzen zwischen Bühne und Filmleinwand, Theater und Kino hier fast ununterscheidbar geworden sind - und nicht zufällig lehnen sich Filme der gleichen Zeit, etwa die Filme von Méliès, stark ans Theater an(62) - , so gilt eine sol-

che Übereinstimmung doch nur für einen flüchtigen historischen Augenblick. Betrachtet man die weitere Entwicklung der Filmkunst, dann kann man einerseits feststellen, daß sie über diesen Indifferenzpunkt in technischer wie auch in künstlerischer Hinsicht schnell hinweg geschritten ist; weder für die bewegliche Kamera noch z.B.für die Technik der Montage findet sich in Craigs Gedanken eine wirkliche Entsprechung. Andererseits ruft die vollentfaltete Filmkunst und Filmindustrie neue und ganz andere Reaktionen im Theater hervor, als die Theorie Craigs sich träumen lassen konnte. In den zwanziger Jahren gelangt diese Entwicklung auf ihren Höhepunkt; hier ist es dann freilich eine unmittelbare und bewußte Auseinandersetzung sowohl zweier um den Markt konkurrierender Institutionen als auch zweier künstlerischer Gegenpositionen, die nicht zuletzt eine neue, auch gegen das Craigsche Modell gerichtete Theateravantgarde sich artikulieren läßt.

5) Die Analyse der Theorie Craigs hat uns zu einem Punkt geführt, der mit dem eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung, dem ästhetischen Problem der Inszenierung, offenbar nur noch schwer in Verbindung zu bringen ist. Die gleiche gedankliche Bewegung, die in dieser Theorie wie mit zentrifugaler Gewalt zuerst den Dramatiker, den Schauspieler und den Bühnenbildner, dann aber auch die so mühevoll erarbeiteten Elemente der Inszenierung aus dem Craigschen Gedankenkreis entfernte, scheint am Ende das Inszenierungsproblem selbst erfaßt und eliminiert zu haben. Dennoch läßt sich erst jetzt, da der Gesamtaufbau des Systems nachkonstruiert ist, ein Fazit aus der spezifischen Inszenierungskonzeption Craigs ziehen. Obwohl es gerade für eine theatergeschichtliche Beurteilung wichtig ist, die tendenzielle Aufhebung dieser Konzeption in der neuen Kunstform des Films zu konstatieren, bleibt die Frage bestehen, welche Momente der historischen Kritik in der weiteren Entwicklung des Theaters selbst aufzufinden sind. Die Rezeption der Theorie Craigs ist im konventionellen Theater ebenso wie im Theater der Avantgarde, nur in beiden aus ganz verschiedenen Gründen, zwiespältig gewesen. Unbestreitbar ist, daß die Ideen Craigs gerade im konventionellen Theater von Reinhardt bis Sellner und noch weiter hinab in die Provinz eine außerordentliche Wirkung gehabt haben; ebenso unbestreitbar aber auch, daß diese Wirkung niemals vom Zentrum seiner Theorie ausgegangen ist. Am Beispiel Max Reinhardts, der Craig bekanntlich sehr geschätzt und wiederholt zur Mitarbeit eingeladen hat, ist vielleicht am deutlichsten der Ausverkauf der revo-

utionären Konzeption Craigs abzulesen, der bis heute, vor allem im perntheater, andauert. Von Craigs Standpunkt ist kein größeres Mißerständnis denkbar gewesen als das Projekt Reinhardts, Shakespeares Macbeth" oder den "Sturm", mit den Stars des Deutschen Theaters beetzt, mit Bühnenbildern Craigs, unter seiner, d.h. Reinhardts Regie ufzuführen. Daß dieses Unternehmen am Widerstand Craigs gescheitert st, hat den allgemeinen Verschleiß seiner Theorie im konventionellen heater nicht aufgehalten. Mit Ausnahme des Moskauer Experiments, bei em Stanislawski die Bedingungen Craigs maximal zu erfüllen versuchte. at in allen Fällen, in denen die Craigsche Inszenierungskonzeption it der Praxis des etablierten Theaters zusammenstieß, das Ergebnis arin bestanden, daß das Ganze dieser Konzeption außer acht blieb, ährend Einzelheiten umso bereitwilliger übernommen wurden: stilistiche Anregungen, vor allem auf dem Gebiet des Bühnenbildes, aber auch bestimmte theoretische Maximen, wie sie dem Interesse des bestehenden Theaters gerade entgegenkamen. So hat die Theorie Craigs nicht wenig dazu beigetragen, einen übersteigerten Herrschaftsanspruch des Regisseurs auch dort zu legitimieren, wo die Bedingungen, von denen Craig die Autonomie des Regisseurs abhängig gemacht hatte, in keiner Weise mitvollzogen wurden. Die seit dem Herzog von Meiningen, vollends aber seit Reinhardt geläufige Vorstellung eines Regietheaters, in welchem der Regisseur als verantwortlicher Spielleiter mit einem Ensemble von Rollenschauspielern und einem Stab von Bühnenbildnern, Kostümzeichnern und technischen Fachleuten ein Theaterstück inszeniert - gerade diese Vorstellung wird ja von Craig aufs schärfste kritisiert. Nicht um personelle Herrschaftsverhältnisse, nicht um eine einseitige Machtverteilung zugunsten des Regisseurs handelt es sich in seiner Theorie, sondern um die sachliche Beherrschung der Elemente des Theaters, um eine Naturbeherrschung des theatralischen Materials. Zum totalitären Machtanspruch des Regisseurs konnte dieser Gedanke erst verkehrt werden in einem Theater, das sowohl am Prinzip der Arbeitsteilung als auch am Schein einer subjektiven Autonomie der einzelnen Künste festhielt, an den Prinzipien des konventionellen Theaters also, die Craig, indem er auf ein Theater ohne Dramatiker, Schauspieler und Bühnenbildspezialisten reflektiert, gerade abzuschaffen bemüht ist.

Der willkürlichen und bruchstückhaften Rezeption der Ideen Craigs im konventionellen Theater steht im Theater der Avantgarde eine kritische Rezeption gegenüber, die die Voraussetzungen seiner Theorie zu

überprüfen versuchte. Für die Experimentatoren und Theoretiker der Theaterreform nach Craig war keine der beiden genannten Lösungen mehr akzeptabel: weder die schlechte Lösung des konventionellen Theaters, den Widerspruch zwischen der Arbeitsteiligkeit des Theaters und den individuellen Autonomieansprüchen der einzelnen Künste durch Scheinversöhnungen aller Art zu perpetuieren, noch die extreme Lösung Craigs die Arbeitsteilung und Spezialisierung im Theater überhaupt aufzuheben und ein unmittelbares Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen Künstler und Material herbeizuzwingen. Trotzdem hat das Avantgardetheater selbstverständlich auf der Seite Craigs, nicht auf der Seite des konventionellen Theaters gestanden, und wenn von einer Kritik der Craigschen Theorie die Rede sein kann, dann nur in dem Sinne, daß die Position Craigs als bestimmte Negation des bestehenden Theaters nicht mehr ausreichte und daß man in ihr noch zuviel von jenen ästhetischen Anschauungen vermittelt sah, gegen die sie selbst ankämpfte. Es muß deshalb zuerst betont werden, daß das revolutionäre Theater nach 1910 eng an die Theorie Craigs anknüpfte und dessen Konzeption, gerade wo es sie veränderte, bewußt fortsetzte. Ohne den Materialgedanken Craigs, ohne seine fundamentale Kritik der Schauspielkunst und des literarischen Dramas sind die Experimente des futuristischen und expressionistischen Theaters, die Versuche, ein "theatralisches", "entfesseltes" Theater an die Stelle des literarisch-dramatischen Theaters zu setzen, nicht zu verstehen. Dennoch ist in allen diesen Versuchen eine wesentliche Veränderung der ästhetischen Fragestellung zu bemerken. Die Kritik richtet sich gegen die Craigsche Apologie des geschlossenen Kunstwerks, gegen seine Forderung nach absoluter Harmonie und Einheit der Form, in letzter Instanz gegen seinen Totalitätsbegriff. Auf die Dekadenz dieses Totalitätsbegriffs innerhalb der Theorie Craigs ist schon hingewiesen worden; die fortschreitende Abstraktion von dramatischer Gegenständlichkeit, der weitgehende Abbau inhaltlicher Bestimmtheiten und stofflicher Widerstände, die Aufhebung sprachlicher Differenzierung und schließlich die Beseitigung der pluralistischen Verschiedenheit der Elemente zugunsten eines einzigen homogenen Materials: dies alles zeigte eine bedenkliche Tendenz zur Indifferenz im Formalen selbst, eine Neigung zu leerer, unvermittelter Identität. Hier setzt die praktische und theoretische Kritik der späteren Theateravantgarde ein. Gegen Craigs Ideal einer homogenen Einheit von Stoff und Gestalt, Inhalt und Form steht jetzt - als eine unter vielen ähnlichen Erklärungen - die programmatische Feststellung Bragaglias: "Il teatro è un

coktail, e si può variare e dosare secondo mille ricette. Nei coktails generalemente vengono usato i liquori di seconda qualità ..."(63). Gegen eine ästhetische Haltung, wie sie sich ausdrückt in Craigs Worten: "Art is the exact antithesis of pandemonium, and pandemonium is created by the tumbling together of many accidents. Art arrives only by design"(64) opponieren sämtliche Manifeste von Marinetti(65). Gegen die Ausschaltung der Spontaneität und Improvisation des Schauspielers protestiert vor allem Tairoff, der sich auch unmittelbar mit dem Problem der Arbeitsteiligkeit und der Craigschen Auflösung dieses Problems auseinandersetzt(66): "Das Theater ist eine Kollektivkunst. Die szenische Handlung ist das Resultat der in ihrem Verlauf heranreifenden Kollisionen, das Resultat der zwischen den einzelnen 'Handelnden' oder zwischen Gruppen von ihnen stattfindenden Wechselbeziehungen und Zusammenstöße"(67). Gegen Craigs Totalitätsbegriff, der auf die Identität von Inhalt und Form hinausläuft, setzt Meyerhold schon 1912 den Begriff des "Grotesken", dessen Wesen gerade durch den Widerspruch von Inhalt und Form gekennzeichnet sei(68). Meyerhold kritisiert seine eigene Stilbühnenpraxis, indirekt aber auch die Konzeption Craigs, wenn er weiter ausführt: "En reduisant la richesse du monde empirique à l'unité typique, la stylisation appauvrit la vie, alors que le grotesque refuse de n'en connaître qu'un seul aspect, seulement vulgaire ou seulement élevé. Il mélange les opposés et accente à dessein les contradictions"(69). Die Ähnlichkeit dieser Äußerungen, deren Katalog sich vielfältig fortsetzen ließe, darf über die Unterschiede im Werk ihrer Autoren gewiß nicht hinwegtäuschen. Wie gegensätzlich die individuellen künstlerischen Positionen aber auch sein mögen und wie unterschiedlich sich seit 1910 die ästhetischen Programme und Schulen entwickeln, ihnen allen ist die Anstrengung gemeinsam, aus den Grenzen jener Harmonievorstellung auszubrechen, auf der sich die Craigsche Theorie so konsequent und problematisch zugleich aufbaut. Der neuen Avantgarde wird die Beschränkung auf die reinen Elemente des Theaters ebenso fragwürdig wie die Verpflichtung, aus diesen Elementen ein organisches Ganzes herzustellen. In der Entdeckung ganz neuer Materialien, in der Mischung und Konfrontation von Elementen des Varietés, des Zirkus, der Commedia dell'Arte, des Kinos, der Technik usw., in der Montage gerade der fremdesten und widersprüchlichsten Gegenstände artikuliert sich im Medium der Kunst selbst die Destruktion des schönen Scheins, die Parodie der ästhetischen Totalität, an der Craig, fast gegen sein besseres Wissen, mit solcher Beharrlichkeit festhält. Bei

gleichbleibender Distanz zum konventionellen Theater überwindet so das revolutionäre Theater den theoretischen Standpunkt Craigs, der die Produktivität des einsamen künstlerischen Subjekts und die Objektivität des Werkes absolut gesetzt hatte und doch zu einer technischen Konstruktion des Kunstwerks seine Zuflucht hatte nehmen müssen. Vom Regisseur, von den Gesetzen der Inszenierung ist in den Theorien dieses Jahrzehnts freilich kaum noch die Rede, am wenigsten in den Manifesten des Futurismus und Dadaismus, in denen das Aufsprengen der geschlossenen Form am weitesten vorangetrieben wurde. Dafür wird eine alte Instanz neu aktiviert, die aus der strengen Formkonzeption Craigs fast vollständig herausfiel: In den Schock- und Überraschungseffekten des futuristischen Theaters, in den exzentrischen Darbietungen der Dadaisten, in den Veranstaltungen des Proletkult- und Agitproptheaters wird das Publikum als Mitspieler, ja als Hauptperson ins theatralische Geschehen einbezogen. Dem interesselosen Wohlgefallen des kontemplativen Zuschauers wird ein abruptes Ende bereitet durch die verschiedensten Formen der Provokation und Agitation, in denen zugleich aber die Ansätze neuer dramatischer Inhalte sichtbar werden. Eine Stabilisierung tritt nach dieser Periode des entfesselten Avantgardetheaters in den zwanziger Jahren ein, und hier beginnen sich die Umrisse einer Inszenierungskonzeption abzuzeichnen, in der nicht nur die Resultate des Experimenttheaters mit der Fragestellung Appiasund Craigs, sondern auch die Interessen der Avantgarde mit denen des konventionellen Theaters erstmals wieder vermittelt erscheinen. Zu untersuchen wäre, in welcher Weise diese Inszenierungskonzeption als historische Antwort auf die Theorien Appias und Craigs zu gelten hätte. Gemäß ihrem Bekenntnis zur fragmentarischen Form des Kunstwerks tritt sie nicht mehr in geschlossenen theoretischen Entwürfen und Systemen, sondern nur noch in einzelnen Manifesten, kritischen Diskursen und fragmentarischen Äußerungen, vor allem aber in einer neuen Inszenierungspraxis zutage. Ihre Protagonisten, zu denen nun auch wieder Dramatiker gehören, sind der späte Meyerhold, Piscator, Brecht und dessen Schule auf der einen Seite, die Surrealisten, Artaud, Vitrac und deren Nachfolger auf der anderen.

Schluß

Zu Beginn unserer Untersuchung ist die Frage gestellt worden, ob Appia und Craig, deren Theorien, unserer Hypothese zufolge, als die Negation der Kunstprinzipien des bürgerlichen Theaters zu betrachten waren, in ihren Inszenierungskonzeptionen auch zu einer Aufhebung dieser Negation, zu einem neuen Ursprungspunkt gelangt seien, der mit dem historischen Ursprung des modernen Theaters zu identifizieren wäre. Die Frage ist wichtig genug, um am Ende unserer Erörterung noch einmal aufgenommen und mit den gewonnenen Ergebnissen konfrontiert zu werden. Es ist der Zusammenhang gezeigt worden, der in den Theorien Appias und Craigs zwischen der Auflösung der traditionellen Begriffe von Drama, Schauspielkunst, Bühnenbild etc. und der Aporie ohnmächtiger künstlerischer Subjektivität besteht. Das individuelle Genie des Künstlers - des Dramatikers, des Schauspielers, des Regisseurs - bot keine wirkliche Gewähr mehr für den substantiellen Zusammenhang des Kunstwerks; subjektive Produktivität reichte allein nicht mehr aus, um die Einheit der verschiedenen theatralischen Kunstbereiche in der Inszenierungssynthese zu sichern. In Frage gestellt wurde nicht nur die Rolleninterpretation des Schauspielers, sondern Interpretation als Vermittlungsprinzip überhaupt; selbst die Emanzipation des Craigschen Regisseurs wurde als stufenweise vollzogene Emanzipation von individueller Interpretation beschrieben. An deren Stelle trat die technische Organisation des Kunstwerks nach Prinzipien, die gewissermaßen naturgegeben - bei Appia in "Naturgesetzen" der Musik, bei Craig im "Naturzustand" des künstlerischen Materials verankert - außerhalb des Bereichs subjektiver Interpretation lagen und darum als unverdächtige, objektive Prinzipien ausgegeben werden konnten. In der Konstruktion des technischen Kunstwerks war der Verzicht nicht sowohl auf Drama, Schauspielkunst und Regie als auf die Kräfte, denen ein souveränes Drama, eine autonome Schauspielkunst, eine eigenständige Regie ihre bestimmte historische Form verdankten, endgültig vollzogen worden. Bei Appia hatte der Wort-Tondramatiker den Funktionsgesetzen der Inszenierungshierarchie, die er ins Leben rufen und beherrschen sollte, am Ende selbst zu gehorchen; bei Craig ließ die technische Rationalisierung des Kompositionszusammenhangs, als welchen er die Inszenierung definierte, die Person des Regisseurs hinter der Gestalt des Naturforschers, des Maschinisten, des Technikers verschwinden. Das Vakuum, in das die Theorien Appias und Craigs vorstoßen, ist unausweichliche Konsequenz ihrer

Systeme selbst, weil in deren Voraussetzungen bereits die Positionen aufgegeben sind, die die ästhetische Utopie vor ihrer Selbstauflösung retten könnten. Andererseits ist noch in dem, was als leere Utopie erscheint, die bestimmte Negation zur herrschenden Ideologie des Theaters aufbewahrt; noch in der Indifferenz, der beide Theorien schließlich anheimfallen, bleibt die Differenz zu den falschen Kompromissen des bestehenden Theaters und damit ein Moment historischer Wahrheit erhalten. Die Schwierigkeit, die sich aus dieser Ambivalenz für die Beurteilung der Theorien Appias und Craigs ergibt, läßt sich nicht dadurch lösen, daß man den beiden Theoretikern, soweit sie als Kritiker des traditionellen Theaters sprechen, recht gibt, während man ihre Gegenpositionen als bedenklich und unzureichend verwirft; die kritische Diagnose, die Appia und Craig dem Theater stellen, ist in diesen Gegenpositionen selbst ausgedrückt und von der Therapie, die sie anbieten, nicht zu trennen. Wohl aber ist zu fragen, wie weit die theoretische Kritik Appias und Craigs trägt, welcher Art die Widerstände sind, die gegen das kritisierte Übel aufgeboten werden, und welche Widerstände es sind, die um der neuen ästhetischen Konzeptionen willen abgebaut werden. Unsere Untersuchung hat an verschiedenen Stellen gezeigt, daß die Stärke dieser Konzeptionen, ihre logische Schlüssigkeit und außerordentliche gedankliche Konsequenz, Schwächen verdeckt, die kaum anders als in analytischen Kategorien der Verdrängung und Regression beschrieben werden können. Konkret kann dies noch einmal dargelegt werden im Hinblick auf die Funktion von Sprache und Sprachlosigkeit in den Systemen Appias und Craigs. Bei Appia war, wie wir gesehen haben, der Sprache eine bestimmte, begrenzte Aufgabe zugewiesen worden; sie war das Stabilisierungselement im äußeren dramatischen Aufbau, die notwendige Bedingung dafür, daß die Musik als Bestandteil der dramatischen Handlung sich realisieren konnte. Wie wenig - trotz dieser Funktion - der Sprache im Gesamtzusammenhang des Kunstwerks tatsächlich zugetraut wurde, war jedoch schon daraus zu ersehen, daß Appia die "begrifflichen Elemente" des Dramas auf ein Mindestmaß reduziert sehen wollte, daß Sprache für ihn der Bereich des schlechthin Äußerlichen und Konventionellen war und daß der Dialog für die Vermittlung der verschiedenen ästhetischen Medien in der Inszenierung nichts, die Musik aber alles leistete. In der Craigschen Theorie war Sprache von Anbeginn als "Wortmaterial" verstanden und als gleich-gültiges Element in die Reihe der reinen Elemente des Theaters gestellt worden, um später, in der Utopie eines reinen Bewegungstheaters, ganz

eliminiert zu werden: Im "ungesprochenen Drama" ist die strukturelle Sprachlosigkeit der von Appia und Craïg entworfenen Kunstwerke auf den Begriff gebracht. Daß in der Flucht in Sprachlosigkeit eine Enttäuschung ihren Niederschlag findet, deren geschichtliches Substrat ein reales Leiden an sprachlicher Ohnmacht, ein Bewußtsein wirklicher Spracherschöpfung ist, verleiht der Kritik Appias und Craigs ihr Gewicht und läßt zugleich ihr Resistenzvermögen, ihre Bestimmung als Kritik fragwürdig werden. Nietzsche hat jenen Erschöpfungszustand der Sprache mit Worten beschrieben, die den Zwang der Situation verständlich machen, auf den die Theorien Appias und Craigs reagieren: "Es ist ihm", so heißt es in seiner vierten Unzeitgemäßen Betrachtung in Bezug auf Richard Wagner, "zuerst die Erkenntniss eines Nothstandes aufgegangen, der so weit reicht, als jetzt überhaupt die Civilisation die Völker verknüpft: überall ist hier die Sprache erkrankt, und auf der ganzen menschlichen Entwicklung lastet der Druck dieser ungeheuerlichen Krankheit. Indem die Sprache fortwährend auf die letzten Sprossen des ihr Erreichbaren steigen mußte, um, möglichst ferne von der starken Gefühlsregung, der sie ursprünglich in aller Schlichtheit zu entsprechen vermochte, das dem Gefühl Entgegengesetzte, das Reich des Gedankens zu erfassen, ist ihre Kraft durch dieses übermäßige Sich-Ausrecken in dem kurzen Zeitraume der neueren Civilisation erschöpft worden: so daß sie nun gerade Das nicht mehr zu leisten vermag, wessentwegen sie allein da ist: um über die einfachsten Lebensnöthe die Leidenden miteinander zu verständigen. Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun, wie mit Gespensterarmen, die Menschen faßt und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werk zu vereinigen suchen, erfaßt sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge, und in Folge dieser Unfähigkeit, sich mitzutheilen, tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinsinns das Zeichen des Sich-nicht-verstehens, insofern sie nicht den wirklichen Nöthen entsprechen, sondern eben nur der Hohlheit jener gewaltherrischen Worte und Begriffe: so nimmt die Menschheit zu allen ihren Leiden auch noch das Leiden der Convention hinzu, das heißt des Übereinkommens in Worten und Handlungen ohne ein Übereinkommen des Gefühls" (1). Obwohl sich Nietzsche selber, wie später Appia, die Erlösung von

diesem Leiden von der Musik erhofft und das Heil bereits in der Wagnerschen Musik gekommen sieht, ist in seiner Beschreibung des pervertierten Zustandes der Sprache die Erinnerung an deren aufklärerisches Mandat festgehalten, die Erinnerung an das universelle Versprechen, daß die Wirklichkeit als ein vernünftiger Zusammenhang gedacht und erfahren werden könne, solange sie darstellbar sei in einer vernünftigen Sprache. Aus den Theorien Appias und Craigs ist dieses Bewußtsein geschwunden; in ihnen ist Sprache nur noch ein Element unter anderen, das sich - einmal isoliert - als das äußerlichste und entbehrlichste von allen erweist. Das bedeutet, daß Sprache als eine "Gewalt für sich" akzeptiert ist, zugleich aber, daß sie als bedrohliche Gewalt entmächtigt wird. Die Entschiedenheit, mit der Appia und Craig der Sprache nur noch ein partikuläres Interesse zugestehen, ist nicht nur Bestätigung sprachlicher Ohnmacht, sondern zugleich Absicherung gegen die verstrickende Macht der Sprache, Schutzvorrichtung gegen das, was "wie mit Gespensterarmen die Menschen faßt und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen". Der Verzicht auf die sprachliche Kommunikation des Kunstwerks stellt sich, nimmt man den kunstphilosophischen Anspruch der Theorien Appias und Craigs ernst, als der Versuch dar, "die sprachlos gewordene Welt durch Nichtsprechen in eine sprachunbedürftige zu verzaubern"(2). Der Verdrängungsmechanismus, der hier sichtbar wird, bleibt in seiner Wirkung nicht auf die Sprachtheorie Appias und Craigs beschränkt; er gibt den Begriffen, auf die ihre Systeme sich stützen, eine eigene Richtung und bestimmt wesentlich das Verhältnis ihrer Kunsttheorien zur Realität. Der veränderte Begriff von "Sprache" deckt sich mit einem Begriff von "dramatischer Handlung", der ebenfalls wie von Auszehrung befallen erscheint. Die Verkörperung einer Handlung durch handelnde Personen wird zurückgeführt auf reine Körperbewegung, auf rhythmische Bewegung überhaupt. Damit scheint zunächst nur ein bestimmter Begriff durch einen unbestimmteren ersetzt zu sein; tatsächlich aber ermöglicht erst die Trennung von Sprache und Handlung, ihre Aufteilung in Wortelemente und Bewegungselemente, daß beide Bereiche als eindeutige erfaßt und kontrollierbar gemacht werden können: Die Systematisierung und technische Beherrschung des Phänomens Bewegung ist das Kernproblem beider Theorien; die theoretische Lösung des Problems gelingt in dem Maße, in dem der Begriff "Handlung" aller qualitativen Bestimmungen beraubt wird und "Bewegung" als meßbares, quantifizierbares Medium übrigbleibt. Entsprechend reduzieren sich die komplexen Begriffe von dramatischer Zeit und dramatischem Ort auf ma-

thematische Zeit- und Raumverhältnisse. Die Abneigung gegen jegliche Vermischung und Doppeldeutigkeit, gegen alles, was als unwägbar und damit als bedrohlich empfunden wird, kennzeichnet auch das Verhältnis Appias und Craigs zum Begriff subjektiver Produktivität. Der Wirkungskreis des individuellen Genies wird in ihren Theorien solange durch technische Prinzipien abgesichert, bis er sich in diesen Prinzipien auflöst und seine Substanz, aber auch seine Dunkelheit verliert. Craigs Charakterisierung des schauspielerischen Schaffens - "that emotion is the cause which first of all creates and secondly destroys" - beweist vielleicht am deutlichsten, daß die Feststellung subjektiver künstlerischer Ohnmacht nicht nur einen gegebenen Tatbestand registriert, sondern auch eine Beschwörungsformel ist, mit der die zweideutigen, zerstörerischen Seiten subjektiver Produktivität gebannt werden sollen. Das von beiden Theoretikern verhängte Verdikt über alle zufälligen, willkürlichen, spontanen Momente im Kunstwerk gehört in diesen selben Zusammenhang und illustriert noch einmal, wogegen ihre Konzeptionen das Kunstwerk abzudichten versuchen. Ihre Theorien setzen gegen eine als verstrickend und korrumpierend erfahrene Realität eine geordnete, helle Welt, in der kein Schwanken, keine Bedrohung durch die Imponderabilien der empirischen Wirklichkeit mehr zu befürchten ist, weil die Brücken zur empirischen Wirklichkeit abgebrochen sind. Ersatz für schlechte Realität, nicht Widerstand gegen sie ist das Merkmal ihrer Theorien; Regression aus der historischen Realität, nicht der Versuch, sie zu transzendieren, kennzeichnet auch die Kritik, die in diesen Theorien formuliert wird. Die Harmonie, auf die Appia und Craig das Inszenierungskunstwerk verpflichten, ist nicht mehr eine den Naturwiderständen des künstlerischen Individuums und der stofflichen Welt abgerungene Harmonie; vielmehr werden die Widerstände, die sich in der Eigenbewegung der subjektiven und objektiven Natur noch darbieten könnten, systematisch reduziert, so daß die Gesetze, auf denen das Kunstwerk schließlich beruht, als Gesetze der schon besiegten Natur erscheinen - als technische Gesetze, die nicht künstlerische Produktion erst ermöglichen, sondern auch schon die Reproduktion des Kunstwerks sichern. Die Konsequenz, die aus dieser abstrakten Feststellung zu ziehen ist, ist im Zusammenhang unserer Craig-Analyse bereits konkret dargelegt worden. Wenn in geschichtsphilosophischer Absicht von einem Ursprung, von einer neuen Qualität der Theorien Appias und Craigs gesprochen werden kann, dann

in dem Sinne, daß in diesen Theorien eine neue Kunstform umrissen ist, deren Realisierung jedoch nicht mehr das Theater, sondern der Film ist. Was sich bei Craig und Appia als Tendenz auf das reproduzierbare technische Kunstwerk ankündigt und in der Tat unverkennbare Züge einer neuen Ursprungskonstellation trägt, wird allerdings, im Bereich des Theaters verbleibend, mit dem Verlust einer ganzen Dimension der Realität teuer bezahlt: Hier ist die sprachlose Rationalität technischer Gesetze gleichbedeutend mit dem Verzicht auf die Sprache subjektiver Rationalität. Den Mythos des modernen Theaters mit dem Hinweis auf Appia und Craig begründen oder stützen zu wollen, heißt darum, die in ihren Theorien vollzogene Verdrängung noch einmal zu vollziehen. Umgekehrt läßt sich der Rückzug aus der historischen Realität, den diese Theorien angetreten haben, nicht dadurch ungeschehen machen, daß man die ästhetischen Utopien Appias und Craigs ignoriert. Die Reflexion auf ihre Theorien ist notwendig, weil in ihrer Problemstellung und Durchführung ein Stand der Erkenntnis erreicht ist, hinter den das Theater ohne eine Deformation seines Bewußtseins nicht zurückfallen kann.

Anmerkungen

Einleitung

1) Artur Kutscher, Grundriß der Theaterwissenschaft, Zweite, überarbeitete Auflage, München 1949, S.443

2) Es wäre ein besonderes Register, das hier nicht gegeben werden kann, vonnöten, um den extensiven Gebrauch dieser Begriffe in der theaterwissenschaftlichen Literatur zu belegen. Es sei deshalb nur kurz verwiesen auf H.Kindermann, Theatergeschichte Europas, Salzburg 1957ff., Bd.I, S.14ff.; M.Dietrich, Bildungstheater und Affekttheater: Der Homo ludens im Aufbruch, in: Maske und Kothurn IX/4, S.307ff.; C.Niessen, Handbuch der Theaterwissenschaft, Emsdetten 1949ff., Bd.I, S.521; G.Schöne, Tausend Jahre deutsches Theater, München 1962, S.5; A.Kutscher, Grundriß der Theaterwissenschaft, a.a.O.(1), S.9ff.

3) Carl Niessen, Die Aufgaben der Theaterwissenschaft, in: Die Scene, XVII.Jg., Berlin 1927, S.44

4) Ebenda

5) Ein bezeichnendes Beispiel gibt wiederum A.Kutscher, vgl. a.a.O. (1), S.264: "Gleich nach 1900 setzten bedeutende Reformen des Bühnenbildes ein in den Bemühungen des Schweizers Adolphe Appia und des Engländers Edward Gordon Craig. Appia, der schon 1892 die naturalistische Bühne bekämpft, erkennt im fließenden, wandlungsfähigen Licht einen besseren Bundesgenossen des Dramas als in der gemalten, starren Dekoration. Er sieht in den abstraktesten Mächten Licht und Raum die gemäßesten Kräfte der Szene. Er kommt zu plastischen Dekorationen und Versatzstücken, zusammenhängender Bodengestaltung und beseitigt damit den Widerspruch zwischen Darsteller und Perspektive. Craig versteht wie kein anderer szenisch einen romantischen Stimmungsgehalt wiederzugeben, eine Atmosphäre der Phantasie, der Unwirklichkeit, des Märchens, der Festlichkeit der Einsamkeit, des Grauens und verwendet dazu außer dem Licht neutrale Körper, Vorhänge, Wände, Treppen, ferner absonderliche Rahmenformate, seltsame Größen- und Richtungsverhältnisse zwischen Darsteller und Umwelt. Diesen Anregungen verdankt Reinhardt einen Teil des großen Aufsehens seiner ersten Szenengestaltungen; er erprobt die fremden Entwürfe praktisch. Bald beginnt die deut-

sche Bühne überall mit Stufen, schiefen Ebenen, Blöcken, Mauern und Türmen zu arbeiten."

6) Vgl. Denis Bablet, Edward Gordon Craig, Paris 1962, S.8: "Si j'ai pensé qu'il était nécessaire d'analyser particulièrement les réalisations d'Edward Gordon Craig, c'est qu'on oublie, trop souvent, qu'il a été un réalisateur avant d'être un théoricien."

7) Vgl. ebenda das Kapitel "The Mask et la Surmarionette", S.119ff., besonders S.140f.

8) Vgl. Edmund Stadler, Nachwort zu Adolphe Appia: La Musique et la Mise en scène, hrsg. von E. Stadler in: Annuaire du Théâtre Suisse XXVIII/XXIX de la Société Suisse du Théâtre, Bern 1963, S.225-28

9) Vgl. ebenda S.210-15

10) Paul Pörtner, Experiment Theater, Zürich 1960, S.18

11) Denis Bablet, a.a.O.(6), S.135

12) Vgl. etwa die Äußerung Appias: "Das realistische Theater hat wegen seiner Erfordernisse einigen Fortschritt gebracht. Besondere Unternehmungen haben ihrerseits, im Guten wie im Schlechten, getan, was sie konnten, um einiges aus der Stagnation zu lösen; aber das sind revolutionäre Versuche in einem alten gefälschten Rahmen, die nur zu einem übertriebenen Luxus führen können oder, was noch gefährlicher ist, zu der übertriebenen Vereinfachung, die aus dem Schauspiel einen literarischen Zeitvertreib machen." (Zit. aus E. Stadler, a.a.O.(8), S.208). Von Craig ist bekannt, daß er Antoine, Stanislawski u.a. zu seinen Bundesgenossen gezählt hat; vgl. etwa das Vorwort zur ersten Ausgabe von On the Art of the Theatre, London 1911, S.VII

13) Walter Hermann Romstöck, Die anti-naturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930, Diss. München 1954, S.70. Charakteristisch sind in diesem Zusammenhang die von Romstöck und Pörtner angestellten Betrachtungen über Stanislawski, dessen standhaft durchgehaltener Realismus nicht geleugnet werden kann, der aber gewissermaßen gegen seinen eigenen "konservativen" Standpunkt in Schutz genommen wird durch den Hinweis auf die wenigen symbolistischen Inszenierungsversuche zwischen 1907 und 1908. Zu seiner Rehabilitierung wird auch heran-

gezogen, daß er mit Craig zusammengearbeitet habe, daß er überhaupt für alle zeitgenössischen Experimente aufgeschlossen gewesen sei und sich im übrigen als Lehrer Meyerholds, Tairows, Wachtangows um das revolutionäre Theater verdient gemacht habe.

14) Romstöck, a.a.O.(13), S.24

15) Vgl. ebenda S.56: "Adolphe Appia kommt beim Lesen von Goethes 'Faust' zu der Auffassung, daß der Charakter der Dichtung hier überwiegt und man folglich von diesem Punkt ausgehen müsse. Dies ist aber nur 'Anlaß', nicht 'Ursache' für Appias Gestaltungsvorschlag. Der eigentliche Beweggrund liegt in der in jenen Jahren stattfindenden Wandlung zum 'Epischen Theater'." - Daß hier zumindest die Position Brechts gründlich mißverstanden ist, zeigt der folgende Satz, S.61: "Im Verlauf der zwanziger Jahre kommt es dann zu Aufführungen ('Rheingold', 'Walküre') und zu einem Inszenierungsversuch ('Faust I'), die deutliche Tendenzen des epischen Theaters aufweisen und durch starke Vereinfachung, Verinnerlichung und Vergeistigung ... erstreben."

Erster Hauptteil: Zur Problemgeschichte der theaterästhetischen Theorie

1) Günther Knautz, Studien zur Ästhetik und Psychologie der Schauspielkunst, Diss. Kiel 1934

2) André Veinstein, La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Paris 1955

3) Vgl. Hans Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, Theatergeschichtliche Forschungen Bd.XV, Hamburg/Leipzig 1898, S.15/16

4) J.B. Dubos, Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture, Paris 1719, Bd.I, S.435/36

5) Vgl. ebenda S. 242ff.: "Qui dit un caractère, dit un mélange, dit un composé de plusieurs défauts & de plusieurs vertus, dans lequel mélange certain vice domine, si le caractère est vicieux, c'est une vertu laquelle y domine, si le caractère doit être vertueux. Ainsi les différens caractères des hommes sont tellement variés par ce mélange de défauts, de vices, de vertus & de lu-

mières diversement combiné, que deux caractères parfaitement semblable sont encore plus rare dans la Nature que deux visages entièrement semblable." Und ebenda S.243 über die Schauspielkunst als Charakterdarstellung: "C'est donc parce que les faiseurs de Comédie n'ont pas les yeux assez bons pour bien lire dans la Nature, pour y démêler distinctement les différens principes des mêmes actions, & pour y voir comment les mêmes principes font agir différemment chaque individu, qu'ils ne sçauvoient plus mettre au Théâtre de nouveaux caractères."

6) Die Gründe, mit denen Knautz über diese Erkenntnis Oberländers hinweggeht, sind nur zum Teil überzeugend; sie erscheinen besonders darum angreifbar, weil sie sich offenkundig auf Zitate Oberländers, nicht auf den Originaltext stützen. Knautz hebt die Fortschritte der Theorie Rémond de St. Albines gegenüber Boileau und Dubos hervor und versucht seine These mit den folgenden Argumenten zu erhärten: "Rémond selbst erscheint als Kritiker Boileaus, wenn er von der 'Empfindung' ... sagt, daß hierunter 'nicht bloß die Gabe zu weinen verstanden wird, - sondern dies Wort hat einen größeren Umfang und bedeutet bei den Schauspielern die Leichtigkeit, in ihren Seelen die verschiedenen Leidenschaften, deren ein Mensch fähig ist, aufeinander folgen zu lassen'. Diese Empfindung, die St.Albine fordert, will wiederum weit mehr bedeuten, als wenn Dubos verlangt, der Schauspieler habe sich 'machinalement' in 'sensibilité' zu versetzen. Auch bei Dubos wird, wie bei allen Ästhetikern vor Rémond de St. Albine, die Frage nur oberflächlich berührt und niemals im Zentrum erfaßt, so daß keine einheitliche Bestimmung des schauspielerischen Schaffens gegeben werden kann"(Knautz, a.a.O.(1), S.20). Überprüft man das hier angeführte Rémond-Zitat genauer und vergleicht man es mit der zitierten Stelle bei Dubos, so löst sich der Unschied, den Knautz zu bemerken glaubt, auf; die Worte St. Albines erscheinen geradezu als Wiederholung der Sätze des Dubos und treffen nicht mehr als diese das Zentrum der Frage.

7) Vgl. Günter Ballhausen, Der Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater im 18. Jahrhundert, dargestellt an den Gebärdenbüchern, Diss. Göttingen 1957, S.65ff.

8) Zit. aus Lessings Auszug aus dem 'Schauspieler' des Herrn Rémond

von Sainte Albine, in: Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften, hrsg. von K.Lachmann, dritte, aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt von F.Muncker, Stuttgart 1886-1924, Bd.VI, S.129

9) Zit. aus Francesco Riccoboni, Die Schauspielkunst, übers. von Lessing, neu herausgegeben von G.Piens, Berlin 1954, S.73

10) Vgl. Knautz, a.a.O.(1), S.54f.

11) Konstantin Stanislawski, Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges, übers. von A.Meyenburg, Zürich o.J., s.20

12) Veinstein, a.a.O.(2), S.119

13) Ebenda S.192

14) Johann Elias Schlegel, Ausgewählte Werke, Weimar 1963, S.555

15) Louis Sébastien Mercier, Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique, Amsterdam 1773, S.363

16) Zit. aus Paul Legband, Der Regisseur, Hamburg 1947, S.22

17) Die deutschen Theaterverhältnisse im 19. Jahrhundert sind im Hinblick auf die Entwicklung des Regiegedankens besonders aufschlußreich, weil die unbestimmte, zwischen Hof- und Geschäftstheater schwankende Position des Theaters Reformversuche, die auf ein Regietheater abzielten, begünstigte und zugleich die Widersprüche solcher Reformversuche besonders deutlich hervortreten ließ.

18) Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Werke (Sophienausgabe), Weimar 1887-1919, 1.Abt., Bd.40, S.146

19) Ebenda S.74

20) Vgl. Ebenda, 1.Abt., Bd.13,1, S.155. Die "Harmonie des ganzen Spiels" und das "schöne Ganze", von denen Goethe an dieser Stelle spricht, werden theoretisch nirgendwo expliziert, Begriffe wie Regisseur und Inszenierung fehlen ganz.

21) Zit. aus Heinrich Kopp, Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig, Theatergeschichtliche Forschungen Bd.XVII, Hamburg/Leipzig 1901, S.80/81

22) Clemens Brentano, Werke, Hrsg. von F.Kemp, München 1963, Bd.II, S.1112

23) Ebenda S.1081

24) Karl Immermann, Düsseldorfer Anfänge - Maskengespräche, in: Werke, Berlin 1883, Bd.XX, S.182

25) Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert, Leipzig 1924, 2. Aufl., S.272

26) Am Beispiel des Herzogs von Meiningen und seiner Regiekonzeption ließe sich zeigen, wie dieser Kunst des Arrangements das Prinzip der wissenschaftlich-historischen Exaktheit zu Hilfe kam, das mit der Vereinheitlichung der stilistischen Details die strukturellen Schwierigkeiten nicht aufheben, nur verdecken konnte.

27) Vgl. Veinstein, a.a.O.(2), S.20

28) Emile Perrin, Etude sur la mise en scène, in: Les Annales du Théâtre et de la Musique, VIIIe Année, 1882, Paris 1883, Préface, s.XX

29) Ebenda S.X/XI

30) Ebenda S.XII/XIII

31) Carl Hagemann, Regie, Studien zur dramatischen Kunst, Berlin/Leipzig 1902, S.33/34

32) Louis Becq de Fouquière, L'Art de la mise en scène, Essai d'Esthétique théâtrale, Paris 1884

33) Vgl. Veinstein, a.a.O.(2), S.50ff.; ferner Marie Antoinette Allévy, La mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle, Paris 1938, S.162ff.

34) Becq de Fouquière, a.a.O.(32), S.9/10

35) Ebenda S.10/11

36) Vgl. Jacques Scherer, Le 'Livre' de Mallarmé, Paris 1957, S.26 u. S.28ff.

37) Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt/Main 1959, z.B. S.33

38) Theodor W.Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/Main 1958, S.12

Zweiter Hauptteil: Adolphe Appia - Die Inszenierung als Funktion der Musik

1) Unsere Untersuchung hält sich an diese von Appia autorisierte deutsche Übersetzung von E.v.Cantacuzène, die bis in die jüngste Zeit als einziger Text zugänglich gewesen ist und darum gewissermaßen als historisches Original betrachtet werden muß. Das französische Manuskript, mit dem die deutsche Fassung völlig übereinstimmt, ist 1963 von E.Stadler in: Annuaire du Théâtre Suisse XXVIII/XXIX de la Société Suisse du Théâtre in Bern veröffentlicht worden.

2) Die Titel der wichtigsten sind: La mise en scène et son avenir, 1921; L'Art vivant ou la nature morte, 1923; L'Art dramatique vivant, 1925; Acteur, Espace, Lumière, Peinture, o.J.; Avertissement pour l'édition de mes essais en un volume, 1926

3) Adolphe Appia, Die Musik und die Inscenierung, München 1899, S.3

4) Ebenda S.2

5) Ebenda S.3

6) Vgl. ebenda: "Wir möchten gerade diese Bezeichnung sehr genau klar stellen, und zwar dahin, daß sie nur jenen Bethätigungen zukommen kann, welche der Autor in der Lage ist, selbst endgiltig zu bestimmen."

7) Ebenda S.5

8) Der von Appia frei zitierte Text Schopenhauers lautet wörtlich: "Man darf jedoch bei der Nachweisung aller dieser vorgeführten Analogien nie vergessen, daß die Musik zu ihnen kein direktes, sondern nur ein mittelbares Verhältniß hat; da sie nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht." - Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Sämtliche Werke, hrsg. von Paul Deussen, München 1911-1942, Bd.I, S.308

9) Ebenda Bd.II, S.513

10) Ebenda S.511/12

11) Richard Wagner, Oper und Drama, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig 1871-83, Bd.III, S.282

12) Appia, a.a.O.(3), S.9

13) Ebenda S.25

14) Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe, hrsg. von Friedrich von der Leyen, Jena 1910, Bd.I, S.183

15) Schopenhauer, a.a.O.(8), Bd.II, S.514

16) Ebenda

17) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt/Main 1964, Bd.II, S.262

18) Ebenda S.281

19) Ebenda S.264

20) Ebenda S.281

21) Appia, a.a.O.(3), S.11

22) Vgl. ebenda S.34/35: "... die Musik verändert, wie wir gesehen haben, wesentlich die Zeitmaße und Verhältnisse, welche dem Darsteller des Wortdramas vom Alltagsleben geliefert werden, und ersetzt sie durch ihre eigenen. Und nicht nur dies; sondern das Zeitmaß, in welchem sie das innere Drama, das heißt unsere Seelenregungen und alles, was aus ihnen erwächst, zum Ausdruck bringt, ist nicht mehr das gleiche Zeitmaß, in dem sich dieser Vorgang in unserem Alltagsleben äußert. Die Gestalt des Darstellers wird hierdurch zu einer Thätigkeit gedrängt, die für ihren Organismus mit den Erfordernissen der gesungenen Sprache übereinstimmt."

23) Ebenda S.15

24) Ebenda S.40

25) Ebenda S. 41

26) Ebenda S.15

27) Vgl. ebenda S.13f.

28) Der Begriff der Gymnastik, der in "Die Musik und die Inscenierung" nur eine untergeordnete Rolle spielt, wird in Appias Schriften, die aus der Zeit der Zusammenarbeit mit E.Jaques-Dalcroze stammen, vorübergehend zum zentralen Begriff (vgl. die Aufsätze Appias in: Der Rhythmus, Ein Jahrbuch, hrsg. von der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Bd.I, Jena 1911), tritt aber später, z.B. in L'Oeuvre

d'Art vivant, wieder in den Hintergrund.

29) Appia, a.a.O.(3), S.37

30) Ebenda S.41

31) Ebenda S.37

32) Ebenda S.45

33) Vgl. Ebenda S.28 u. S.66

34) Ebenda S.16

35) Ebenda S.17

36) Ebenda S.67/68

37) Ebenda S.67

38) Ebenda S.18/19

39) Ein besonders charakteristisches Beispiel für diese schon eingangs kritisierte Betrachtungsweise, die Appia nur als Bühnenbildreformer und Theoretiker des Bühnenbildes würdigt, gibt Silvio d'Amico: "Appia, senza alcun dubbio artista nuovo e singolare, ma le cui teorie ci paion piu d'un scenografo che d'uno regista ...", in: Mettere in scena, Florenz 1954, S.78

40) Appia, a.a.O.(3), S.58

41) Ebenda

42) Ebenda S.21

43) Ebenda S.71/72

44) Ebenda S.79

45) Ebenda S.82

46) Ebenda S.89

47) Ebenda S.87

48) Ebenda S.75

49) Ebenda S.93

50) Ebenda S.96

51) Charles Batteux, Les Beaux Arts réduits à un même principe, Paris 1747, S.299/300

52) Ebenda S.300/301

53) Vgl. Jean Baptiste Dubos, Dissertation sur les Jeux théâtraux des Anciens, Paris 1719, S.8/9: "La Musique donne des enseignemens, non seulement pour règler toutes les inflexions dont la voix est susceptible; mais encore pour régler tous les mouvemens du corps. Ces inflexions, ces mouvemens veulent être ménagé suivant une méthode certaine & judicieuse ... La Musique des Anciens avoit assujetti à une mésure réglée tous les mouvemens du corps, ainsi que le sont les mouvemens des pieds de nos danseurs."

54) Batteux, a.a.O.(51), S.303

55) Ebenda S.302

56) Friedrich Theodor Vischer, Das Schöne und die Kunst, 2.Aufl., Stuttgart 1898, S.302

57) Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, a.a.O.(11), Bd.3, S.74

58) Ebenda S.178

59) Ebenda S.115

60) Ebenda

61) Ebenda S.185/86

62) Erinnert sei nur an die Mann-Weib-Metaphorik, die bei Wagner vorzugsweise dann auftaucht, wenn die konkrete Vermittlung von Drama und Musik zur Diskussion steht; vgl. a.a.O.(11), Bd.4, S.103

63) Ebenda Bd.3, S.91

64) Vgl. Appia, a.a.O!(3), S.160ff.

65) Wagner, a.a.O.(11), Bd.3, S.91

66) Vgl. ebenda Bd.9, Über Schauspieler und Sänger, S.229 u. S.259ff.

67) Ebenda Bd.3, S.175

68) Appia, a.a.O.(3), S.216

69) Vgl. im dritten Hauptteil, E.G.Craig - Die Inszenierung als produktive Tat des Regisseurs, S. 126ff.

70) Appia, a.a.O.(3), S.33

71) Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/Main 1958, S.70/71

72) Appia, a.a.O.(3), S.7 u. S.10

73) Friedrich Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches, Gesammelte Werke (Musarionausgabe), München 1922-29, Bd.VIII, S.182/83

74) Appia, a.a.O.(3), S.6

75) Ebenda S.117

76) Ebenda S.34

77) Vgl. ebenda S.33 u. S.104

78) Vgl. Adolphe Appia, L'Oeuvre d'Art vivant, Genf/Paris 1921; S.15/16: "Un aphorism des plus périlleux nous a induits et continue`à` nous induire en erreurs. Des hommes dignes de foi nous ont affirmé que l'art dramatique était la réunion harmonieuse de tous les arts; et que, s'il n'y était pas encore parvenu, il devait s'y efforcer pour créer ainsi, dans l'avenir, l'oeuvre d'art intégrale. Ils ont même nommé provisoirement cet art: l'oeuvre d'art de l'avenir ... Si l'art dramatique doit être la réunion harmonieuse, la synthèse suprême de tous les arts, je ne comprends alors plus rien de tout à chacun de ces arts, et moins encore de l'art dramatique: le chaos est complet. Qu'est-ce donc qui différencie si totalment chacun de nos arts, même la littérature, des facteurs qui composent, par leur subordination réciproque, l'art dramatique? Examinons, de ce point de vue, ces arts."

79) Vgl. ebenda S.19: "Le Mouvement, la mobilité, voilà le principe directeur et conciliant qui réglera l'union de nos diverses formes d'art pour les faire converger, simultanément, sur un point donné, sur l'art dramatique; et comme il s'annonce le seul et indispensable, il ordonnera hiérarchiquement ces formes d'art, les subordonnant les unes aux autres, aux fins d'une harmonie qu'à elles seules elles eussent cherché en vain".

80) Ebenda S.20

81) Zit. aus Edmund Stadler, Adolphe Appia und Bayreuth, in: Der Fall Bayreuth, Basel/Stuttgart 1962, S.85

82) Vgl. Georg Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft, Berlin/Leipzig o.J., S.28, Fußnote

83) Vgl. ebenda S.35/36

84) Vgl. Vsévolod Meyerhold, Le Théâtre théâtral, hrsg. von Nina Gour-

finkel, Paris 1963, Tristan et Yseulte de Wagner, S.73ff.

85) Oskar Schlemmer, Mensch und Kunstfigur, zit. aus Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne, Katalog der gleichnamigen Ausstellung München 1962, S.18

86) Charakteristisch in diesem Zusammenhang ist die Weise, in der Schlemmer sich auf Craig beruft, ohne den Ausschließlichkeitsanspruch der Craigschen Konzeption gelten zu lassen; vgl. ebenda S.20: "Für die Bühne ist hier weniger die paradoxe Ausschließlichkeit als die Bereicherung ihrer Ausdrucksformen von Wert." Desgleichen die folgende Äußerung, S.20/21: "Sonach bleibt - Idee, Stil und Technik entsprechend - zu schaffen das Abstrakt-Formale und das Farbige Theater, das Statische, Dynamische und Tektonische Theater, das Mechanische, Automatische und Equilibristische Theater, das Komische, Groteske und Burleske Theater, das Seriöse, Pathetische und Monumentale Theater, das Politische, Philosophische und Metaphysische Theater." Was hier als Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten ausgegeben wird, ist - im Vergleich etwa zu Appia - der Verzicht auf eine theoretische Bestimmung des Notwendigen, wie ja auch bei Schlemmer das empirische Experiment an die Stelle der Idee eines a priori funktionierenden, geschlossenen Kunstwerks tritt.

87) Vgl. Friedrich Kiesler, Das Debacle des Theaters, Katalog der Internationalen Ausstellung der Theatertechnik, Wien 1924, S.58

Dritter Hauptteil: Edward Gordon Craig - Die Inszenierung als produktive Tat des Regisseurs

1) Edward Gordon Craig, Index to the Story of my Days, London 1957

2) Janet Leeper, Edward Gordon Craig, London 1948

3) Enid Rose, Gordon Craig and the Theatre, London 1931

4) Denis Bablet, Edward Gordon Craig, Paris 1962

5) Edward Gordon Craig, On the Art of the Theatre, Ed. Mercury-Books, London 1962, Preface (Rapallo 1924), S.IX

6) Edward Gordon Craig, On the Art of the Theatre, London 1911, S. 264

7) Ebenda S.137/38

8) Vgl. im ersten Hauptteil die Anm.24

9) Craig, a.a.O.(6), S.73

10) Ebenda S.99

11) Adolphe Appia, Die Musik und die Inscenierung, München 1899, S.3

12) Craig, a.a.O.(6), S.138/39

13) Vgl. ebenda, S.137, Fußnote: "This First Dialogue was published in 1905. The little book soon went out of print, and for the last three years copies have been unprocurable. It is reprinted here under its original title, although I should like to call it 'The Art of the Theatre of To-morrow', for it fairly represents that theatre. The day after to-morrow can safely be called the Future - a newer, better theatre will then be needed than is here indicated; for then the Über-Marionette and the unspoken drama will be with you ..."

14) Ebenda S.21

15) Ebenda S.140

16) Ebenda S.139/40

17) Ebenda S.155

18) Ebenda S.157

19) Ebenda S.264

20) Ebenda S.265/66

21) Ebenda S.269/70

22) Ebenda S.274

23) Ebenda S.269

24) Ebenda S.270

25) Ebenda S.279/80

26) Vgl. Maurice Maeterlinck, Der Schatz der Armen, übers. von Fr. v. Oppeln-Bronikowski, Jena 1919, S.96

27) Vgl. ebenda S.95

28) Vgl. ebenda S.102ff.

29) Nina Gourfinkel, Le Théâtre Russe Contemporain, Paris 1931, S.49/50

30) Von Appia läßt sich dies darum nicht uneingeschränkt behaupten, weil in seiner Theorie vom Darsteller des Wort-Tondramas, nicht unmittelbar vom Schauspieler die Rede ist.

31) Vgl. Craig, a.a.O.(5), S.IX

32) Vgl. Paul Pörtner, Experiment Theater, Zürich 1960, S.24ff.; ebenso Denis Bablet, Edward Gordon Craig, Paris 1962, S.137ff.

33) Craig, a.a.O.(6), S.81

34) Ebenda S.53

35) Ebenda S.61

36) Eine Parallelstelle zu der soeben zitierten findet sich in dem im gleichen Jahr veröffentlichten Aufsatz "The Artists of the Theatre of the Future"(1908), a.a.O.(6), S.46: "In the beginning with you it was Impersonating; you passed on to Representation, and now you advande into Relevation. When impersonating and representing you made use of those materials which had always been made use of; that is to say, the human figure as exemplified in the actor; speech as exemplified in the poet through the actor, the visible world as shown by means of Scene. You will now reveal by means of movement the invisible things, those seen through the eye and not with the eye, by the wonderful and divine power of movement." Aus dieser Stelle sowie aus dem Gedankengang des ganzen Aufsatzes geht hervor, daß die "schöpferische Endphase" der Schauspielkunst nicht als eine Phase der Schauspielkunst selbst, sondern als Stufe jenseits der Schauspielkunst zu begreifen ist: die Worte "create" und "reveal" gelten für den Schauspieler, der zum Regisseur geworden ist.

37) Vgl. Craig, a.a.O.(6), S.63

38) In diesem Zusammenhang ist die Trennung aufschlußreich, die Craig immer wieder - z.B. auch in seiner Eingangsdefinition - zwischen "action" und "words" durchführt. Daß Handeln und Sprechen nicht mehr als wechselseitig sich bedingende Faktoren vorgestellt werden, ist die Voraussetzung dafür, daß beide Bereiche als bloße Materialien, als verwertbare Elemente für den Regisseur betrachtet werden können.

39) Craig, a.a.O.(6), S.56

40) Ebenda S.57

41) Vgl. die in Anm.36 gegebene Interpretation, die als die wahrscheinlichere angesehen werden muß, die andere aber nicht auszuschließen braucht.

42) Craig, a.a.O.(6), S.48

43) Ebenda S.22

44) Ebenda S.23

45) Ebenda S.26

46) Die Entwicklung dieses Systems ist von Craig in verschiedenen Aufzeichnungen schriftlich fixiert worden, ohne daß die "Screens" jedoch in der theoretischen Gesamtkonzeption eine besondere Rolle spielen. Vgl. die technische Beschreibung des Systems in: Screens. The Thousand Scenes in one Scene - Some notes and facts relative to the "Scene" invented and patented by Edward Gordon Craig, in: The Mask, Florenz 1915, Bd.VII, S.139-60

47) Craig, a.a.O.(6), S.37

48) Paul Valéry, Zur Theorie der Dichtkunst, Aufsätze und Vorträge, übers. von K.Leonhard, Frankfurt/Main 1962, S.69

49) Ebenda S.73

50) Craig, a.a.O.(6), S.176

51) Ebenda S.49

52) Ebenda S.47

53) Ebenda S.46/47

54) Vgl. ebenda S.139ff.

55) Vgl. ebenda S.239ff.

56) Ebenda S.50/51

57) Vgl. ebenda S.14

58) Vgl. ebenda S.236ff.

59) Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Schriften, Frankfurt/Main 1955, Bd.I, S.390/1

60) Ebenda S.404, Anm.17

61) Konstantin Stanislawski, Mein Leben in der Kunst, Berlin 1951, S.568

62) Vgl. Ulrich Gregor und Enno Patalas, Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S.18ff.

63) Anton Giulio Bragaglia, Del teatro teatrale ossia del teatro, Rom 1929, S.28

64) Craig, a.a.O.(6), S.55

65) Vgl. F.T.Marinetti, Il Teatro Sintetico Futuristo, 1913; ferner: Dopo il Teatro Sintetico e il Teatro della Sorpresa noi inventiamo il Teatro Antipsicologico Astratto e il Teatro Tattile, in: Noi, Rivista d'Arte Futurista, Rom 1924

66) Vgl. Alexander Tairoff, Das entfesselte Theater, Potsdam 1927, S.33ff., S.67ff., S.70

67) Ebenda S.59

68) Vsévolod Meyerhold, Le Théâtre théâtral, hrsg. von Nina Gourfinkel, Paris 1963, S.108: "L'art du grotesque est fondé sur l'opposition du fond et de la forme."

69) Ebenda S.105

Schluß

1) Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen, Viertes Stück, Richard Wagner in Bayreuth, in: Gesammelte Werke (Musarionausgabe), München 1922-29, Bd.VII, S.273/74

2) Klaus Heinrich, Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen, Frankfurt/Main 1964, S.133

Literaturverzeichnis

I Texte und Quellen zur Geschichte der theaterästhetischen Theorie

a) 18. und 19. Jahrhundert

St.Albine, Rémond de, Le Comédien, Paris 1747; in Auszügen übers. von Lessing, in: Sämtliche Schriften, hrsg. von K.Lachmann, 3. aus neue durchges. und verm. Aufl. bes. von F.Muncker, Stuttgart 1886-1924, Bd.VI

Antoine, André, Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre, Paris 1921

- Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et l'Odéon, Paris 1928

Batteux, Charles, Les Beaux Arts réduits à un même principe, Paris 1747

Becq de Fouquière, Louis de, L'Art de la mise en scène, Paris 1884

Brahm, Otto, Kritische Schriften, hrsg. von P.Schlenther, 2 Bde., Berlin 1915

Brentano, Clemens, Wiener Theaterrezensionen, in: Werke, hrsg. von Fr.Kemp, Bd.II, München 1963

Cahusac, Louis de, La danse ancienne et moderne, 3 Bde., 1754

Cole, Toby und Chinoy, Helen Krich (Hrsg.), Directing the Play, Indianapolis/New York 1953

- Actors on Acting, 5.Aufl., New York 1962

Condillac, Etienne, Essais sur l'origine des connaissances humaines, Amsterdam 1746

Dalberg, Heribert von, Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters aus den Jahren 1781-89, hrsg. von M.Martersteig, Mannheim 1890

Diderot, Denis de, Oeuvres complètes, hrsg. von J.Assézat und M.Tourneux, 20 Bde., Paris 1875-77

Dubos, Jean Baptiste, Réflexions critiques sur la Poesie et la Peinture, 3 Bde., Paris 1719

Einsiedel, Fr.H. von, Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst, Leipzig 1797

Engel, Johann Jakob, Ideen zu einer Mimik, in: Schriften, Berlin 1804, Bd. VII und VIII

Fetting, Hugo, (Hrsg.), Conrad Ekhof, Berlin 1954

Gellert, Gottlieb Fürchtegott, Sämmtliche Schriften, Reuttlingen 1775, Band IV

Goethe, Johann Wolfgang von, Werke, Sophienausgabe, Weimar 1887-1919

Gottsched, Johann Christoph, Versuch einer Critischen Dichtkunst, 1730

- Auszug aus des Herrn Batteux' "Schönen Künsten", 1754

Iffland, August Wilhelm, Fragmente über Menschendarstellung auf den teutschen Bühnen, Gotha 1784

Immermann, Karl, Werke, Berlin 1883

Jacobs, Monty (Hrsg.), Deutsche Schauspielkunst, neu hrsg. und bearb. von Eva Stahl, Berlin 1954

Klingemann, Ernst August Friedrich, Kunst und Natur, 1819-29

Lessing, Gotthold Ephraim, Sämtliche Schriften, hrsg. von K.Lachmann, 3. aufs neue durchges. und verm. Aufl., bes. von F.Muncker, Stuttgart 1886-1924

Maeterlinck, Maurice, Le Trésor des Humbles, Paris 1883

Mallarmé, Stéphane, Oeuvres complètes, Paris, Bibliothèque de la Pléjade

Mendelssohn, Moses, Beantwortung einiger Fragen in der Schauspielkunst, in: Berliner Monatsschrift 1810

- Briefe die neueste Literatur betreffend, 1760

Mercier, Louis Sébastien, Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique, Amsterdam 1773

Nietzsche, Friedrich, Gesammelte Werke, Musarion-Ausgabe, München 1922-29

Noverre, Jean Georges, Lettre sur la Danse et sur les Ballets, Lyon 1760

Perrin, Emile, Etude sur la mise en scène, in: Les Annales du Théâtre et de la Musique, VIIIe année, Paris 1883

Riccoboni, Francesco, L'Art du Théâtre, Paris 1750

Schopenhauer, Arthur, Sämtliche Werke, hrsg. von P.Deussen, München 1911-42

Schlegel, Johann Elias, Ausgewählte Werke, Weimar 1963

Wagner, Richard, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig 1871-83

b) Appia und Craig

Appia, Adolphe, La mise en scène du drame Wagnérien, Paris 1895

- Die Musik und die Inscenierung, übers. von Elsa von Cantacuzène, München 1899

- La musique et la mise en scène, hrsg. von Edmund Stadler, Annuaire du Théâtre Suisse XXVIII/XXIX de la Société Suisse du Théâtre, Bern 1963

- Comment réformer notre mise en scène, in: La Révue, IVe Série, Paris Juni 1904

- Über Ursprung und Anfang der rhythmischen Gymnastik, in: Der Rhythmus, Jahrbuch der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Dresden-Hellerau, Bd.I, Jena 1911, S.20-31

- Die rhythmische Gymnastik und das Theater, ebenda S.57-64

- La mise en scène et son avenir, M.S., Bibliothèque Rondel/de l'Arsenal, Sign.: R.Suppl. 3344

- L'Oeuvre d'Art vivant, Genf/Paris 1922

- L'Art vivant ou la nature morte, M.S. 1923, Bibliothèque Rondel/de l'Arsenal, Sign.: R.Suppl. 3343

- Acteur, Espace, Lumière, Peinture, M.S., Bibliothèque Rondel/de l'Arsenal, Sign.: R.Suppl. 3342

- Avertissement pour l'édition de mes essais en un volume, M.S. 1926, Bibliothèque Rondel/de l'Arsenal, Sign.: R.Suppl. 3345

- L'art dramatique vivant, M.S. 1925, Bibliothèque Rondel/ de l'Arsenal, Sign.: R.Suppl. 3346

- Goethes Faust I, als Dichtung dargestellt, hrsg. von Carl Niessen, Bonn 1929

Craig, Edward Gordon, Die Kunst des Theaters, übers. und eingel. von Maurice Magnus, mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler, Berlin/Leipzig 1905

- The Mask, A Monthly Journal of the Art of the Theatre, Florenz 1908-15, 1918, 1923-29

- On the Art of the Theatre, London 1911

- Towards a New Theatre, London 1913

- The Theatre Advancing, Boston 1919

- Index to the Story of my Days, London 1957

c) 20. Jahrhundert

Artaud, Antonin, Oeuvres complètes, Paris 1956ff.

Bauhausbuch Nr.4: Die Bühne im Bauhaus, München 1925

Baty, Gaston, Rideau baissé, Paris 1948

Behrens, Peter, Feste des Lebens und der Kunst, München 1900

Bragaglia, Anton Giulio, Del teatro teatrale ossia del teatro, Rom 1929

Brecht, Bertolt, Schriften zum Theater, Frankfurt/Main 1963ff.

Copeau, Jacques, Etudes d'art dramatique. Critique d'un autre temps, Paris 1923

Decroux, Etienne, Paroles sur le mime, Paris 1963

Duncan, Isidora, Der Tanz der Zukunft, Leipzig 1903

Evreinoff, Nicolas, Le théâtre dans la vie, Paris 1930

Fuchs, Georg, Die Schaubühne der Zukunft, Berlin/Leipzig o.J.

- Die Revolution des Theaters, München/Leipzig 1909

Kandinsky, Wassili, Über abstrakte Bühnensynthese, Bauhausbuch Nr.4, München 1925

Kerschenzew, P.M., Das schöpferische Theater, Hamburg 1922

Kiesler, Friedrich, Das Debacle des Theaters, in: Katalog der internationalen Ausstellung der Theatertechnik, Wien 1924

Kommissarjewski, Theodor, The Theatre, London 1935

Marinetti, F.T., Il Teatro Sintetico Futuristo, 1913

- Dopo il Teatro Sintetico e il Teatro della Sorpresa noi inventiamo

il Teatro Antipsicologico Astratto e il Teatro Tattile, in: Noi, Rivista d'Arte Futurista, Rom 1924

Meyerhold, Vsévolod, Le théâtre théâtral, hrsg. von Nina Gourfinkel, Paris 1963

Nemirowitsch-Dantschenko, W.I., Über die Kunst des Schauspielers und des Regisseurs, in: W.I.Nemirowitsch-Dantschenkos theatralisches Vermächtnis, Dresden 1954

Piscator, Erwin, Das politische Theater, Berlin 1929

Prampolini, Enrico, L'atmosfera scenica futurista, in: Noi, Rivista d'Arte Futurista, Rom 1924

Ricciardi, Achille, Il teatro del colore, Rom 1920

Schiller, Léon, Réforme du théâtre en Pologne, in: Révue Théâtrale April/Juni 1947

Schlemmer, Oskar, Mensch und Kunstfigur, Bauhausbuch Nr.4, München 1925

- Mechanisches Ballett, in: Tanz und Reigen, hrsg. vom Bühnenvolksbund, Berlin 1927

Stanislawski, Konstantin, Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges, Zürich o.J.

- Mein Leben in der Kunst, Berlin 1951

- Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Berlin 1963

Tairoff, Alexander, Das entfesselte Theater, Potsdam 1927

II Darstellende und kritische Werke

Adorno, Theodor W., Versuch über Wagner, 2.Aufl., Frankfurt/Main 1952

- Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/Main 1958

Angel, Ernst, Moskauer Kamerny Theater, Potsdam 1922

Allévy, Marie-Antoinette, La mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle, Paris 1938

Alst, Theo van, Gestaltungsprinzipien des szenischen Naturalismus, Diss. Köln 1959

d'Amico, Silvio, Mettere in Scena, Florenz 1954

Apollonie, M., Ferrieri, E., Mantelli, A., Rondi, G.L., La regia, Turin 1955

Arnoux, Georges, Mathématique de la mise en scène, Paris 1956

Bablet, Denis, Edward Gordon Craig, Paris 1962

Ballhausen, Günter, Der Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater im 18.Jahrhundert, dargestellt an den Gebärdenbüchern, Diss. Göttingen 1957

Benjamin, Walter, Schriften, Frankfurt/Main 1955

Bergmann, Gösta, Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater, in: Maske und Kothurn, 10.Jahrgang, Heft 3/4

Burgund, Elisabeth, Die Entwicklung der Theorie der französischen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert bis zur Revolution, in: Sprache und Kultur der romanischen Völker, C. Romanistische Reihe, Bd.VIII, Breslau 1931

Carter, Huntley, The new spirit in the European Theatre,1914-24, New York 1925

Cheney, Sheldon, The New Movement in the Theatre, New York 1914

Jacques Copeau, Katalog der Bibliothèque Nationale, Paris 1963

Gordon Craig, Katalog der Bibliothèque Nationale, Paris 1962

Dhomme, S., La mise en scène d'Antoine à Brecht, Paris 1959

Fabre, Emile, Notes sur la mise en scène, Abbeville o.J.

Fischel, Oskar, Das moderne Bühnenbild, Berlin 1923

Fuerst, H., Gordon Craig e il teatro, in: Scena, Bd.II, 1933

Gorchakov, Nicolai, The Vakhtangov School of Stage Art, Moskau o.J.

- The Theatre in Soviet Russia, New York 1957

- Regie, Berlin 1959

Gouhier, Henri, L'Essence du Théâtre, Paris/Brüssel 1943

Gourfinkel, Nina, Théâtre Russe contemporain, Paris 1931

Gregor, Joseph und Fülöp-Miller, René, Das russische Theater, Zürich/Leipzig/Wien 1927

Gregor, Ulrich und Patalas, Enno, Geschichte des Films, Gütersloh 1962

Grube, Max, Geschichte der Meininger, Berlin/Leipzig 1921

Guerrieri, G., Da Appia a Gordon Craig, in: La regia teatrale moderna, Rom 1947

Hagemann, Carl, Regie, Berlin/Leipzig 1902

Hellberg-Kupfer, Gerhard, Richard Wagner als Regisseur, Schr. d. Ges. f. Theatergeschichte, Bd.54, Berlin 1942

Herald, H., Max Reinhardt, Hamburg 1953

Jelagin, Juri, Die Zähmung der Künste, Stuttgart 1954

Knautz, Günther, Studien zur Ästhetik und Psychologie der Schauspielkunst, Diss. Kiel 1934

Knowles, Dorothy, La Réaction idéaliste au Théâtre depuis 1890, Paris 1934

Leeper, Janet, Edward Gordon Craig, London 1948

Legband, Paul, Der Regisseur, Hamburg 1947

Martersteig, Max, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert, Leipzig 1904

Moussinac, Léon, Traité de la mise en scène, Paris 1948

Neumann, Karl, Typologie der Regie, Diss.München 1955

Oberländer, Hans, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, Theatergeschichtliche Forschungen Bd.XV, Hamburg/Leipzig 1898

Pörtner, Paul, Experiment Theater, Zürich 1960

Richter, Horst, El Lissitzky - Sieg über die Sonne, Köln 1958

Richter, Karl-Friedrich, Die Antinomien der szenischen Dramaturgie im Werk Richard Wagners, Diss. München 1956

Robichez, Jacques, Le Symbolisme au Théâtre, Paris 1957

Romstöck, Walter Hermann, Die anti-naturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930, Diss. München 1954

Rose, Enid, Gordon Craig and the Theatre, London 1931

Rühle, Jürgen, Das gefesselte Theater, Köln/Berlin 1957

Sagorski, M., Das Theater in Moskau und Leningrad, in: Das neue Rußland, Jahrgang II, Heft 3/4, Berlin 1925

Scherer, Jacques, Le "Livre" de Mallarmé, Paris 1957

Simonson, Lee, Adolphe Appia, in: The Stage, New York 1932

Stadler, Edmund, Adolphe Appia, in: Maske und Kothurn, Jahrgang V, Heft 2, Wien 1959

- Adolphe Appia in Bayreuth, in: Der Fall Bayreuth, Basel/Stuttgart 1962

- Adolphe Appia und Emile Jaques-Dalcroze, in: Maske und Kothurn, Jahrgang X, Heft 3/4, Wien 1964

- Die Musik und die Inszenierung. Zu Adolphe Appias grundlegendem Werk, in: Adolphe Appia, La musique et la mise en scène, Bern 1963

Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt/Main 1959

Veinstein, André, Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'Art à travers leurs périodiques, Paris o.J.

- La mise en scène théâtral et sa condition esthétique, Paris 1955

Lebenslauf

Als Sohn des Studienrats Hermann Kreidt und seiner Ehefrau Margarete, geb. Dietrich, wurde ich, Dietrich Kreidt, am 21.7.1939 in Essen geboren. Von 1946 bis 1950 besuchte ich die Ruhrau-Volksschule, von 1950 bis 1959 das neusprachliche Carl-Humann-Gymnasium, beide in Essen-Steele. Nach der im Februar 1959 abgelegten Reifeprüfung studierte ich an den Universitäten Köln, Wien und Berlin die Fächer Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte. Ich besuchte hauptsächlich die Vorlesungen und Seminare der Professoren Niessen, Badenhausen, Kindermann, Dietrich, Baumgart; Binder, Emrich, Szondi; Ladendorff, Kauffmann, v.Simson. Besonderen Dank bin ich Herrn Professor Dr. Wolfgang Baumgart sowie der Studienstiftung des deutschen Volkes in Bad Godesberg schuldig.